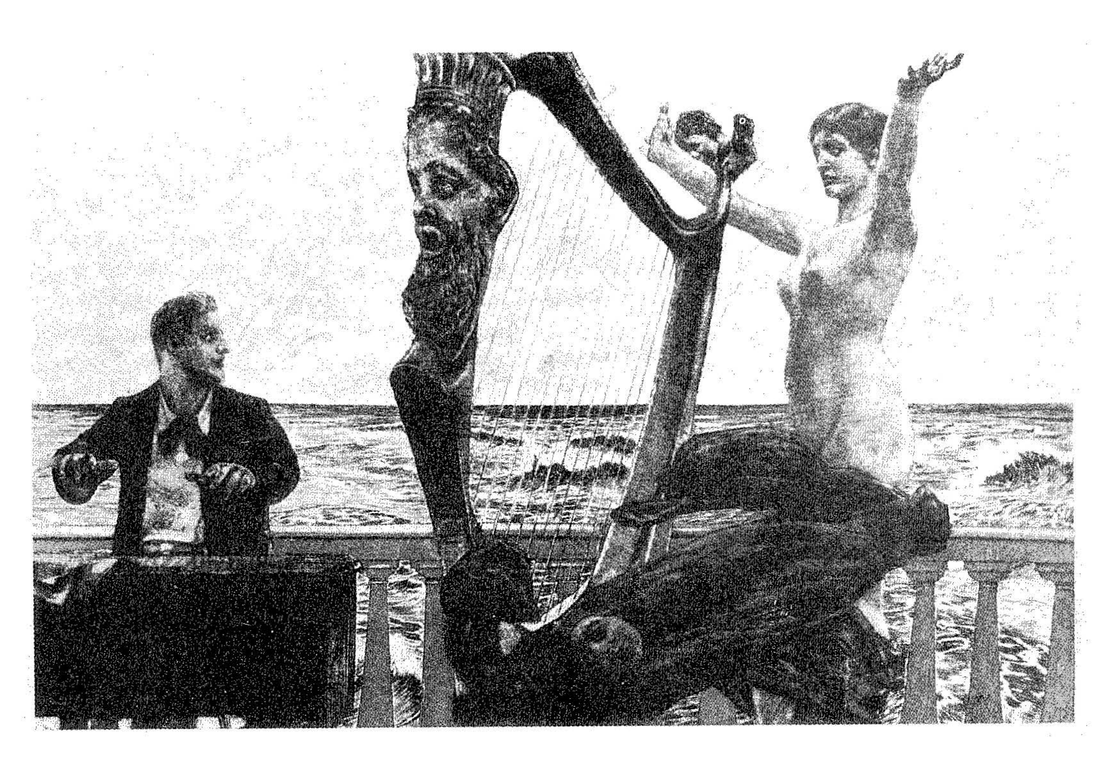
Jens Malte Fischer
Décadence



«Evocación». Dibujo de Max Klinger, perteneciente a su ciclo «Fantasías de Brahms», 1894. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Estaciones del concepto

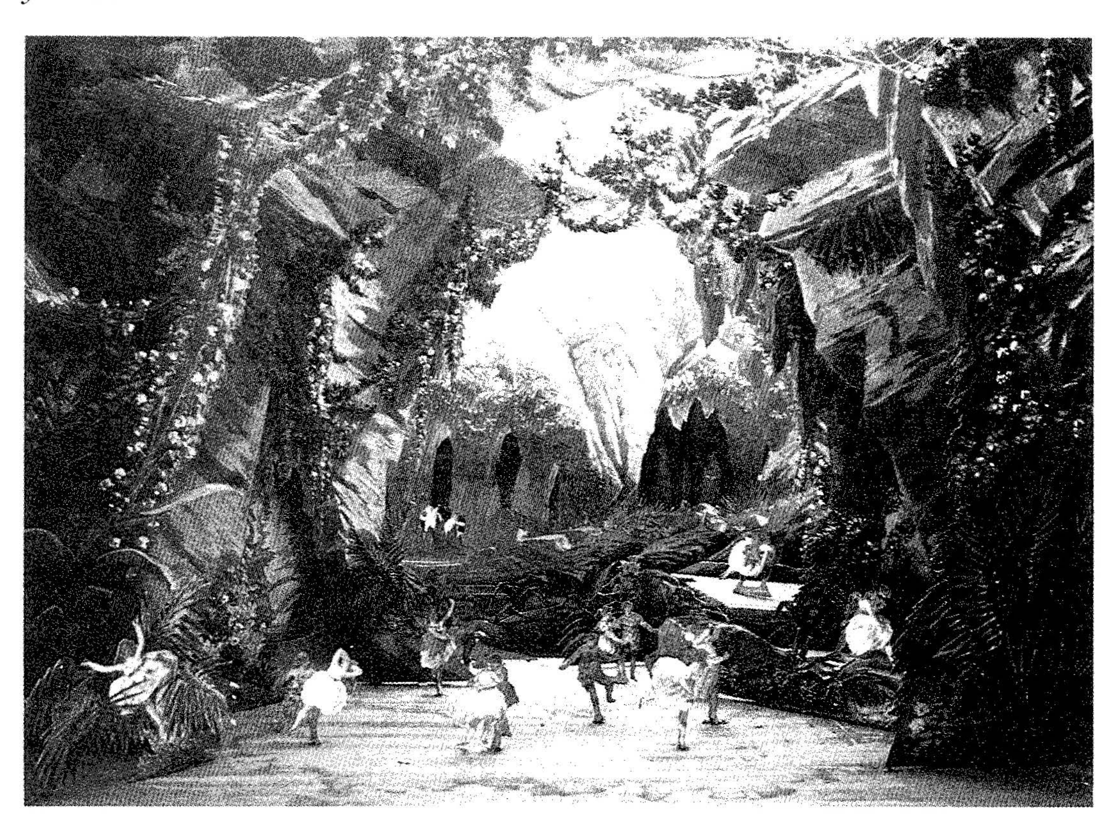
En 1894, el más bien mediano lírico y dramaturgo Ottokar Stauf von der March daba, en la revista *Die Gesellschaft (La sociedad),* rienda suelta a su enojo ante el predominio de ciertas actitudes para referirse a las cuales la época usaba un concepto de moda: el de «décadence». El citado autor se imaginaba al buen lector del futuro examinando los productos literarios de los autores contemporáneos suyos y sin salir de su asombro: «La oscilación entre la Escila y la Caribdis modernas: el gozo y la náusea, el febril tantear y el frenético palpar, los arranques elementales de la más vehemente pasión e inmediatamente después, casi sin solución de continuidad, el hundimiento en la más aletargada apatía, el temerario equilibrismo sobre la fibra nerviosa tensada hasta el límite y —final feliz, todo perfecto— el tono sórdido y espeso, la atmósfera neurasténica; todo dentro de todo: la "décadence" (es sumamente sintomático el hecho de que el hombre alemán haya tenido que tomar prestado este término del vocabulario francés), con su forma de vivir

y latir, o, mejor dicho, de vegetar, será para el amante de las letras de los tiempos futuros un libro siete veces sellado, o, para ser más contundente: le sonará a chino.» Los ataques de Stauf von der March, dirigidos desde una posición nacional-popular, como muestra la ya hostil referencia al origen galo del concepto, se prolongan luego contra otras particularidades de la «décadence»: los «nervios de seda» de los decadentes, el presunto elemento semítico («la mayoría de los decadentes son semitas» —interesante indicio de que la crítica de la decadencia, de medio o bajo nivel, pudo albergar un elemento antisemita), lo «patológico» de este rumbo literario, la acentuación de lo sexual, el escaso interés por las contiendas sociales y estéticas de la época, etc. En esta actitud hostil, y no menos en su contraria, como la de Hermann Bahr, quien en 1891 había roto una lanza en favor de la decadencia, puede apreciarse hasta qué punto afectaba este fenómeno a los intelectuales de la época, tanto a sus adversarios como a sus defensores. Lo que Bahr (que se había empapado en París de las más recientes corrientes literarias) veía de positivo en la decadencia era el giro antinaturalista que ésta había imprimido a la literatura. A Bahr le impresionaban en efecto ciertos rasgos suyos, como el «Romanticismo de los nervios», la tendencia a la afectación y la pasión irrefrenable por lo místico. Pero cuanto más se usaba y abusaba del concepto en las gacetas de la época, menos claro resultaba su significado y más se estancaba en lo vago y asociativo, perdiéndose en la atmósfera crepuscular correspondiente al estado anímico que la sola palabra sugería.

Además, este curioso fenómeno tenía sus raíces en Francia; sobre esto no había discrepancia alguna entre Stauf von der March y Bahr. Sin duda, el concepto de «décadence» había adquirido su significado en relación con ciertos conocidos aspectos de la Roma de la Antigüedad tardía, y no sin razón suele señalarse a este respecto la obra de Montesquieu *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (Consideraciones sobre la grandeza y decadencia de los romanos,* 1734) como el texto decisivo, aunque el concepto ya venía usándose, desde que Montesquieu lo pusiera en circulación, para describir acontecimientos de otras épocas (como el fin del imperio carolingio o el declinar del cristianismo en el Japón). En todo caso, el tema de la decadencia de Roma nunca dejó de ser, después de Montesquieu, objeto de discusión, al tiempo que el enfoque original, al servicio de una filosofía de la historia, iba progresivamente recubriéndose de consideraciones sobre figuras, usos y costumbres cuya iridiscencia, apreciada a través de las fascinantes maledicencias de autores como Suetonio, mostraba todos los colores de la descomposición. Por otra parte, el texto de Montesquieu hay que situarlo en el contexto de la «querelle des anciens et des modernes», una disputa fuertemente teñida de motivos caros a moralistas y filósofos de la historia en torno a la cuestión de si el desarrollo del arte y de la ciencia no es «per se» un proceso descendente, cuestión que la tesis defendida por Rousseau en su *Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon... (Discurso que mereció el premio de la Academia de Dijon...,* 1750) llevó a un punto extremo. Rousseau observaba ya que no sólo la inmoralidad de los césares era síntoma de un proceso general de decadencia, sino que además la propia literatura tuvo en este proceso un papel negativo: pues Rousseau hace coincidir el comienzo de la «dégénération» con los nombres de Ennio y Terencio, y su apogeo con los de Ovidio, Cátulo, Marcial y todos los demás autores «obscenos».

Las discusiones histórico-filosóficas en torno a la «dégénération» y la «décadence» habían, pues, alcanzado, en la Francia del siglo XVIII, un notable grado de virulencia, existiendo ya las condiciones iniciales para una polémica instrumentalización respecto al arte. Ésta se continúa sin interrupción en el siglo XIX, y en la línea de pensamiento que inauguran las ideas de Montesquieu y Rousseau destacará el filólogo Desiré Nisard, que llegaría a ser miembro de la Académie Française, y que en 1834 publicó en dos tomos voluminosos sus estudios de historia de la literatura con el título *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence (Estudios críticos y morales sobre los poetas latinos de la decadencia).*

El simple hecho de que el concepto «décadence» aparezca ya en un contexto académico tradicional, empleado además para caracterizar, como cosa natural, determinadas épocas de la historia de la literatura, muestra hasta qué punto éste había prendido en la erudición del pasado siglo. En esta cadena de concepciones acerca de la decadencia, de la que Rousseau sólo fue un eslabón «en passant», desempeñó un importante papel el filósofo y crítico de arte inglés John Brown, quien en su *Dissertation on Poetry and Music (Disertación sobre poesía y música,* 1763) introdujo una especie de consideración sociológica. Pues Brown no se proponía primariamente hacer una descripción de la decadencia cultural, sino restablecer los lazos entre la poesía y la música, dos artes íntimamente ligadas por naturaleza que una larga serie de desafortunadas diferenciaciones y especializaciones había separado, un propósito que adquirirá singular relevancia con el Romanticismo, y sobre todo con la idea wagneriana de la «Gesamtkunstwerk» u obra de arte total. En una exposición cronológica de este negativo proceso disociador, Brown analiza (en el capítulo 11) la función de la música y la poesía en la antigua Roma, señalando respecto a ambas que no eran allí realmente indígenas, sino adaptaciones de las formas griegas, siendo éste uno de los motivos, al lado de los de naturaleza social y política, determinantes de un proceso de decadencia irreversible: «The degenerate Arts



La gruta de Venus; escena del «Tannhäuser» de Richard Wagner. Gouache de Heinrich Döll, como modelo escenográfico para la representación efectuada en Munich el 1 de agosto de 1867. Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Garten und Seen.

sunk with the degenerate City» —el declinar político y moral de Roma fue, según Brown, paralelo al del arte, idea ésta que retornará sin apenas variaciones en el ensayo de Friedrich Schlegel *Über das Studium der griechischen Poesie (Sobre el estudio de la poesía griega,* 1797).

Éste es asimismo el punto de partida del historiador de la literatura Nisard en su reputado libro (la cuarta edición apareció unos cuarenta años después), donde el francés aborda la obra de autores como Fedro, Séneca, Estacio, Marcial, Juvenal y Lucano —seguramente fueron ciertas sugerencias de este libro las que despertaron entre los literatos decadentistas especial interés no sólo por los ambientes de los césares, sino también por los autores romanos tardíos—. Así, en la obra de Joris Karl Huysmans *À rebours (Al revés,* 1884) se describe la biblioteca del protagonista Des Esseintes, parte de la cual está compuesta sólo por obras de diversos autores latinos. Allí Des Esseintes lleva al extremo el punto de vista de Nisard: los autores que el historiador de la literatura considera decadentes, para él son todavía demasiado rústicos y «sanos», y justo donde Nisard pone el límite empieza para Des Esseintes la poesía de gusto más sutil; este límite lo marca la *Farsalia* de Lucano, y la nueva calidad poética alcanza su apogeo con Petronio y Apuleyo. En su «conclusión», Nisard se detiene a considerar diversos aspectos de la literatura de su tiempo, llegando a esbozar ciertas líneas argumentales de interés indudable. Así percibe bien las diferencias existentes entre la literatura de su época y la de la decadencia latina, tanto por lo que se refiere a la naturaleza de los temas elegidos cuanto por lo que respecta a las circunstancias políticas y sociales determinantes de una y otra, pero también percibe aspectos comunes, como la predilección por la cultura refinada, la descripción abigarrada, con la mengua consiguiente de la capacidad inventiva, el excesivo detallismo, la proliferación de matices y las sutilezas y exageraciones rebuscadas, estas últimas inmersas sobre todo en el dominio de lo feo. A este respecto conviene recordar que fue el hegeliano Karl Rosenkranz quien, en 1853, propuso una *Ästhetik des Hässlichen (Estética de lo feo,* en buena parte inducido por Friedrich Schlegel), y que el «shock» que provocaron los poemas de Baudelaire tuvo bastante relación con las incursiones del poeta por este territorio. En cuanto a las notas comunes de tipo sobre todo estilístico que Nisard aprecia en la literatura de la Roma tardía y la de su tiempo, son de mencionar la elección imprecisa de las palabras, las técnicas para conseguir efectos de



«Los romanos de la decadencia». Cuadro de Thomas Couture, 1847. París, Musée National du Louvre.

velado, la exuberancia figurativa, las metáforas dudosas, el abuso de sinónimos y la proclividad a la creación de efectos desconcertantes. Y esta es ya una lista, asombrosamente completa, de los reproches que, medio siglo después, se harán a los literatos decadentistas —o que éstos recibirán como elogios (hasta Bourget y Nietzsche)—, una relación de sus hábitos estilísticos pergeñada en una época en que el decadentismo literario aún no existía, cuando Nisard (que se abstuvo de citar nombres) no podía tener en mente a otros autores que Victor Hugo, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée y Théophile Gautier.

Un signo mayúsculo de la popularidad que alcanzó el tema de moda de la decadencia romana hacia mediados del siglo XIX, es el cuadro de Thomas Couture *Les Romains de la décadence (Los romanos de la decadencia,* 1847, hoy en el Louvre). La sensación que causó cuando por vez primera se expuso fue enorme, y se ha llegado a afirmar que ningún cuadro del siglo XIX recibió tantos elogios de la crítica y el público como aquel lienzo, hoy considerado un ejemplo, apenas estimable, como tal, de academicismo monumentalista. En una composición más atenta a la extensión que a la profundidad, Couture exhibe una bacanal en un recinto rodeado de columnas: hombres en todos los grados de embriaguez, cabezas coronadas con hojas de la vid, copas alzadas, mujeres más o menos desvestidas, ánforas derribadas, cuerpos delicados y abotagados. Tan sólo las estatuas que destacan entre las columnas recuerdan la pasada grandeza de Roma, y una de ellas, que representa a un rétor o a un general con el brazo alzado, soporta la mofa que de ella hace uno de los partícipes, que le da a beber encaramado a su pedestal. Sólo dos figuras masculinas situadas en primer plano y a la derecha parecen, por su seriedad, ajenas a la orgía: su viril musculatura contrasta con el aspecto afeminado de los cuerpos de los bebedores, y sus gestos de censura, y hasta de repugnancia, delatan su opinión sobre lo que están presenciando y sus meditaciones sobre la decadencia de Roma.

Pero Charles Baudelaire y Théophile Gautier (uno de los autores a que aludía Nisard) rechazarían poco después esta visión, poco menos que oficial, de la «décadence», para adoptar respecto a ella una actitud totalmente distinta. Baudelaire lo hizo aprovechando la pronta edición del segundo tomo de las traducciones de los relatos de Edgar Allan Poe (1857), y a ellos antepuso unas *Notes nouvelles sur Edgar Poe (Nuevas notas sobre Edgar Poe)* en las que, antes de comentar aquellos relatos, hacía una especie de declaración sobre el tema de la decadencia en la literatura, cuya sola mención encrespaba los ánimos de los críticos de su tiempo, sobre todo de aquellos que guardaban las puertas de la estética clásica. Cuando se usa el concepto de decadencia en sentido peyorativo, venía a decir Baudelaire, se puede estar seguro de que la obra literaria calificada según ese concepto es más entrete-

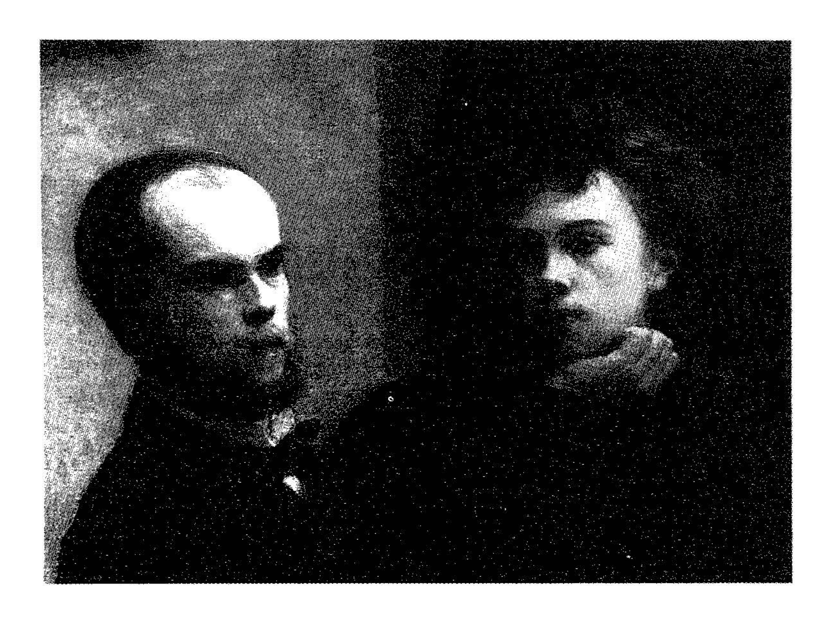
nida que la *Ilíada.* Las características de la literatura «decadente» eran, a juicio de Baudelaire, la construcción que busca sorprender, el estilo preciosista y el certero aprovechamiento de todos los recursos idiomáticos y prosódicos. El catálogo de Nisard reaparece así en Baudelaire, sólo que esta vez envuelto en comentarios positivos. Pero Baudelaire rechaza además el concepto de «décadence» aplicado a la literatura (aspecto éste que debe subrayarse, por los malentendidos que ocasionalmente origina), aunque el fenómeno en sí merezca todo su aprecio. Y es que, para Baudelaire, el concepto carece de sentido, porque la literatura no encaja con el modelo del desarrollo ascendente o descendente, y porque, en definitiva, no se debe permitir que, por secundar el juicio de los moralistas académicos, el gusto se corrompa realmente con el tipo de literatura que descalifican con el adjetivo de decadente. Baudelaire se siente así impulsado a responder de este modo a los ataques: «Me prenez-vous pour un barbare comme vous, et me croyez-vous capable de me divertir aussi tristement que vous faites?», («¿Creéis que yo soy un bárbaro como vosotros, capaz de divertirme tan tristemente como vosotros lo hacéis?»). Diez años más tarde, en su Introducción a la edición aparecida en 1868 (un año después de la muerte de Baudelaire), de *Les fleurs du mal (Las flores del mal),* Théophile Gautier llevaría a cabo la decisiva revalorización de la obra del que fuera su amigo. Gautier traza una semblanza teñida de afecto, pero sin hacerle enteramente justicia, de Baudelaire, y una vez más trata de explicar en qué consiste el estilo decadente: un estilo inventivo, complejo, fantástico, pleno de matices, en constante ampliación de los límites del lenguaje, que usa colores de todas las paletas y que expresa indescriptibles pensamientos, capaz por sí solo de reproducir lo mismo las extravagantes alucinaciones que se derivan de una «idée fixe» que los sutiles misterios de una desmedida excitabilidad nerviosa. Gautier acepta a todas luces el concepto proscrito; y no sólo éste, sino además el modelo histórico, que Baudelaire igualmente rechazó, de la ascensión y la descensión aplicado a la literatura, aunque con el matiz de que aquello de lo que propiamente habla no es de una literatura de la decadencia, sino del último grado de la madurez, que sólo puede ostentar una civilización envejecida. El planteamiento de Gautier es, en múltiples aspectos, un paso decisivo en la discusión acerca de la decadencia literaria: él es el primero que valora positivamente el concepto; el primero que disuelve el paralelismo entre la decadencia social y la artística al considerar compatibles y, aún más, acoplables el florecimiento artístico y la decadencia social; pero también es quien, de modo decisivo, contribuye a perpetuar el malentendido que generó la idea de que la decadencia en la literatura tiene que ver ante todo con el estilo —el «style de décadence»—, cuando Nisard ya había reconocido la existencia de temas y motivos peculiares de la literatura decadente, como la predilección por lo feo. Este malentendido se instalará desde entonces durante largo tiempo en las cabezas de críticos e historiadores, y de autores incluso, y si su influjo fue tan poderoso, fue debido sobre todo a que, en Francia, el simbolismo poético coincidió en el tiempo con el florecimiento de la literatura decadentista. Autores como Paul Verlaine, en el que se veía una de las figuras señeras del simbolismo, aunque él mismo se tenía por prototipo del poeta decadente, no hicieron más que dar pábulo a aquella idea. Y, naturalmente, no faltaron autores representativos de la «décadence» que imitaron el estilo simbolista. Con todo, es preciso dirigir la atención hacia el hecho de que el simbolismo fuera sobre todo cosa de la lírica, y en segundo término del drama, mientras que la «décadence» literaria halló acomodo principalmente en la prosa. La obra de Huysmans *A rebours (Al revés)* se encargaría después de mostrar la posibilidad de describir caracteres y formas de vida inconfundiblemente decadentes, pero con medios estilísticos completamente ajenos al simbolismo y más bien propios del naturalismo de Zola.

Erwin Koppen ha descrito con toda nitidez el estado actual de la investigación en torno a esta compleja relación del simbolismo con la decadencia: «Sin embargo, el término "décadence" se inscribe en un campo semántico fundamentalmente distinto del correspondiente al término "simbolismo": si en éste predomina la referencia a fenómenos lingüísticos y poéticos que se manifiestan en el estilo y la forma de una obra literaria, el término "décadence" refiere en esbozo una actitud ante la vida y la sociedad cuyos trasuntos literarios se manifiestan menos en el lenguaje que en determinados aspectos relativos al contenido (motivos, caracteres, etc.). Estas fundamentales diferencias se mantienen incluso cuando contenidos decadentes vienen envueltos en ropajes simbolistas y expresados por recurso a los principios formales del simbolismo» *(Dekadenter Wagnerismus: Wagnerismo decadente).*

A la confusión de estos dos conceptos contribuyó por otra parte el hecho de que, en 1883, uno de los más prominentes simbolistas, Paul Verlaine, publicara un soneto, el titulado *Langueur (Languidez),* que, por así decir, añadía una segunda estrofa (aunque con bien distintos acentos) a la composición pictórica de Couture:

«Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
Ô n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence!



Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. De un cuadro de Henri Fantin-Latour. París, Musée du Jeu de Paume.

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!»

(«Yo soy aquel Imperio, decadente, acabado,
que ve a los rubios bárbaros poderosos pasar
componiendo un acróstico indolente y dorado;
en su lánguido estilo viene el sol a danzar.

Mi alma solitaria, mi corazón cansado.
¡Cuánto hastío! A lo lejos, un continuo luchar.
¡No poder, de tan débil, ni anhelar lo soñado!
¡Que esta vida florezca, ni querer ni esperar!

¡No querer, no poder, ni morir tan siquiera!
¿Aún ríes, Batilo? He vaciado mi vaso,
he apurado mi copa. ¡Nada más ya diré!

Sólo un necio poema para echar a la hoguera,
un esclavo tan sólo que ya no me hace caso,
sólo un tedio que aflige sin que sepa por qué.»)

Verlaine acentúa así su orgullo de ser un decadente, de hallarse incluso al final de la decadencia, ese «point of no return». Los rubios y poderosos bárbaros no son solamente los rudos germanos de las invasiones, sino que en ellos también puede adivinarse a aquellos bárbaros baudelairianos en los que hay que reconocer a los críticos académicos y los lectores vulgares de todas las épocas. De la acusación, en apariencia autotorturante, de flojedad e indolencia brota una nueva y fascinante belleza, de la que el propio soneto participa, que contrapone a la crudeza el refinamiento, la cultura exquisita a las guerras sangrientas de las naciones belicosas, la muerte en la belleza a la sorda supervivencia de las robustas naciones y generaciones.

No es ningún azar el que, en 1883, el mismo año en que Verlaine publicó su soneto, aparecieran los ensayos completos de Paul Bourget *(Essais de psychologie contemporaine: Ensayos de psicología contemporánea).* El primero de éstos está dedicado a Charles Baudelaire, y el tercer capítulo del mismo se titula «Théorie de la décadence» («Teoría de la decadencia»). En una edición posterior de esta colección de ensayos, Bourget dice explícitamente que aquellas líneas ya las había escrito en 1881, cuando la escuela literaria de la «décadence» aún no se conocía. Pero «Théorie de la décadence» de Bourget muestra, si bien se mira, que carece de los requisitos mínimos exigibles a una teoría. Bourget no hace otra cosa que utilizar y parafrasear sin contención términos y argumentos comunes para presentar a un Baudelaire estilizado como «home de la décadence» («hombre de la decadencia») —lo que se puede admitir— y no menos como «théoricien de la dècadence» («teórico de la decadencia») —cosa que ciertamente no fue—. Además, su análisis del estilo decadente queda muy por detrás de los estudios debidos a Nisard, Baudelaire y Gautier. Aunque el texto de Bourget no constituye ningún hito en la historia de las discusiones en torno a la decadencia, el renombre del crítico y autor hizo que tuviera una repercusión extraordinaria, también causada por la pronunciada autoconsciencia de un hombre que igualmente se contaba a sí mismo entre los «décadents» y

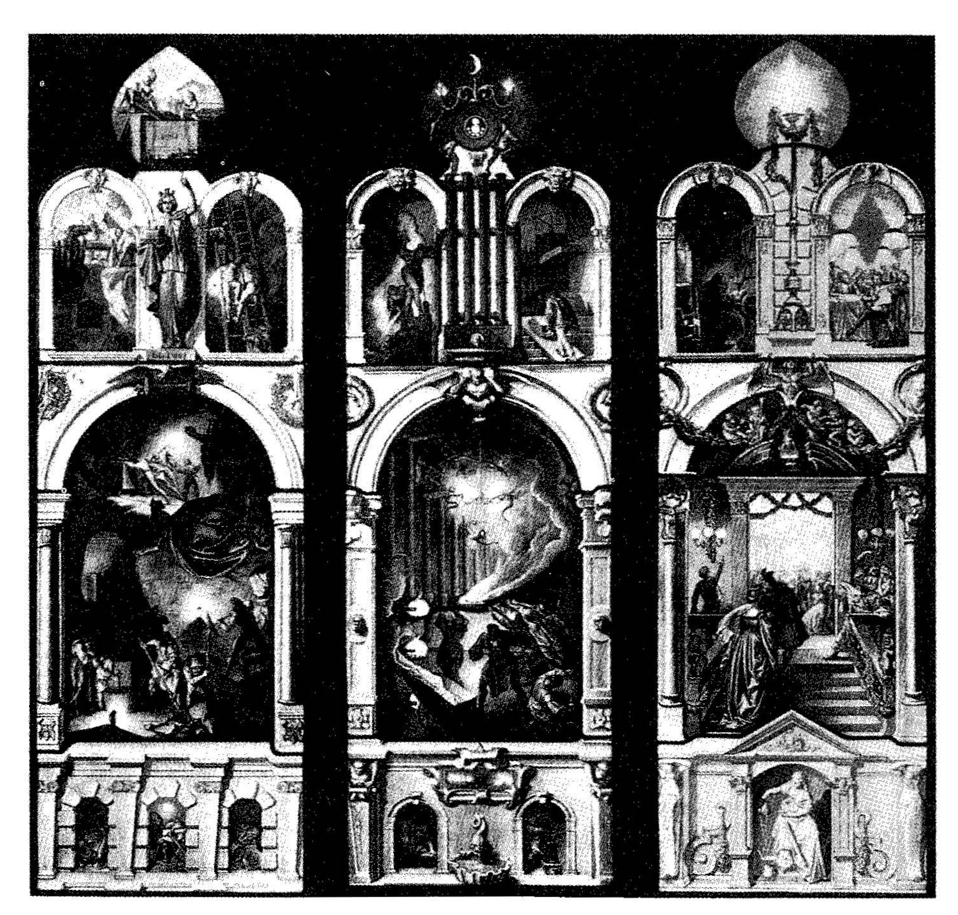
que afirmaba, como sus correligionarios, haber mandado al diablo el juicio del presente y de la posteridad entera. Pero Bourget no hizo otra cosa que abandonarse sin escrúpulos al deleite de aquello que sólo los ignorantes podían llamar «corrupción del estilo». Era natural que donde con tanta rotundidad se proclamaba aquella autoconsciencia surgieran de inmediato escuelas y cenáculos, declaraciones y declamaciones, panfletos y escritos provocativos. Fue Anatole Baju quien reunió a los jóvenes adictos a esta moda y hambrientos de publicidad (pues la «décadence» se había impuesto en París hacia la mitad de la década de los ochenta) bajo la enseña «Les décadents», y quien, en 1886 a 1889, dirigió la revista de su fundación *Le décadent*. Además, en la breve pero intensa actividad publicística de Baju se revela, más claramente que en ningún otro contexto, que el movimiento decadente estuvo fuertemente poseído por un sentimiento antinaturalista. Al gusto pedestre de los naturalistas, a su vulgaridad y su democratismo, los decadentes deseaban oponer algo más sutil, más refinado y contrario al gusto de las masas: y éste sería, precisamente, el arte decadentista.

La decadencia: realidad social, espíritu de la época y formas de vida

¿Cuáles fueron las más profundas razones entre las que determinaron la constitución de esta consciencia de la «décadence», sin duda no explicable solamente por el efecto absorbente de una moda literaria?; ¿cómo pudo cobrar tanta importancia una cuestión perteneciente a la filosofía de la historia, que originariamente fue objeto de debate dentro de un círculo reducido?

El año de 1848 marca un límite histórico del que muy pocos de los hombres de entonces podrían ser conscientes, y es el que señala el fin de la época de las revoluciones, una época que había durado casi sesenta años. Los decenios siguientes pondrían de manifiesto que el auténtico vencedor de las batallas revolucionarias no era un conductor individual, ni un grupo revolucionario, ni el proletariado, ni tampoco la burguesía en sentido estricto (más bien ventajista que vencedora), sino un orden económico: el capitalismo, y más concretamente el capitalismo industrial. Pero hubo también otro vencedor inseparablemente ligado a dicho orden económico: la ideología del progreso. El «progreso» se convirtió en una de las palabras mágicas de la época, acaso la que concreta lo central de la misma, durante al menos los primeros tres decenios de la segunda mitad del pasado siglo. Y el solo hecho de pronunciarla era algo inseparable de la fe en un avance incesante, sobre todo el de la ciencia natural (una fe que, naturalmente, los hechos mismos se encargaban de alimentar), y una correlativa evolución ascendente de la humanidad —incluidos en ella la filosofía y el arte en general—. Así, en el terreno político, el valedor del progreso era aquel liberalismo que prometía apartarse lo menos posible de su camino; en nombre del progreso (con las modernas técnicas armamentísticas y de comunicación) además se ganaban. Sin duda continuó habiendo hombres que apenas, o en absoluto, se beneficiaban del progreso, pero eran hombres cuyas posibilidades de acoplarse a él estaban limitadas. La burguesía europea tenía sobrados motivos para sentirse orgullosa de sus ciencias. La teoría de la evolución de Darwin ¿no había liberado a la humanidad de las supersticiones y opresiones clericales? ¿No parecía que la técnica fotográfica iba a hacer la competencia a la pintura y a rebasarla ampliamente en cuanto a su exactitud en la reproducción de lo real? ¿No habían hecho la física y la química progresos tan fantásticos que algunos de sus cultivadores llegaban a afirmar que, en su estado presente, ya no había mucho más que descubrir? ¿No había hecho la medicina más larga y agradable la vida de lo que lo fue en la época de las postas? ¿No produjeron el abaratamiento y rapidez de las técnicas de impresión una importante difusión de la cultura y el entretenimiento en los hogares que los demandaban? ¿No habían mejorado considerablemente los cables transoceánicos, tendidos con insuperable maestría técnica, las comunicaciones entre los continentes (que, en primera línea, beneficiaban las relaciones comerciales)? Y ¿no mostraba cada nueva expedición al continente africano la cantidad insospechada de riquezas naturales que albergaban el subsuelo, esperando sólo a que las extrajeran los países responsables del progreso, cuando era evidente que los pobladores de aquellas latitudes eran incapaces de hacer con ellas cualquier cosa útil?

Tales eran los sentimientos que animaron a generaciones emprendedoras y responsables —en modo alguno censurables— entre 1848 y 1890. Así, en las postrimerías del siglo, el célebre médico Adolf Kussmaul escribía en sus memorias: «Me siento dichoso de que mi vida haya sido la de un hijo de este siglo, porque apenas cabe destacar algún otro, entre los incontables ya hundidos en el regazo del tiempo, con el que guarde la humanidad una deuda mayor. Ninguno le es comparable en su alarde de coraje y habilidad para penetrar los más profundos misterios de la naturaleza; ningún otro ha propiciado, con espíritu tan inventivo y parecidos éxitos, el bienestar general ni embellecido y ennoblecido tanto la vida; ninguno ha sido, en fin, tan decidido y victorioso en el propósito de romper, en todas las partes del mundo, las cadenas de la esclavitud. [...] Quieran los descendientes y afortunados herederos guardar celosos una posesión



Imágenes del progreso técnico: extracción del carbón; obtención del gas para el alumbrado; iluminación con luz de gas de una sala de baile. Vidrieras de Hermann Kellner para la fábrica de gas de Nuremberg, 1864-1867. Nüremberg, Germanisches Nationalmuseum.

cuyo disfrute tanto deben al genio y audacia como a la acrisolada prudencia de sus padres, para que hagan partícipes de ella a las ulteriores generaciones.»

Pero también se escuchaban otras voces de bien distinto tono. De un lado, las que de un modo periódico delataban cierta melancolía latente (una como corriente subterránea que no brotaba del sentimiento de decadencia, sino que ya existía antes que él, y ahora, simplemente, se le unía); era aquel «taedium vitae» («tedio de la vida»), aquel «ennui» («aburrimiento») que tan insistentemente conjuraba Verlaine en su *Langueur (Languidez),* un estado de ánimo que ya había resonado mucho antes en el «wertherismo» y, más tarde, en las diversas modas byronianas —todas ellas poco menos que epidemias de aquella aflicción universal que, como señalaban los críticos del byronismo en tono de reproche, la Antigüedad nunca conoció. Kierkegaard había interpretado en *Enten-eller (Aut-Aut,* 1843) el fenómeno de la melancolía que egoístamente se complacía en sí misma, sucesora de la blasfema «acedía», como su enfermedad. Y Lamartine había encontrado en aquel estado el elocuente término de «ennui». Una anécdota de los años cuarenta ilustra la propagación epocal de este «ennui» (que también aparece descrita en las novelas de la «Joven Alemania»; así en *Die Epigonen (Los epígonos,* 1825-1836, de Immermann). En aquel entonces, el cómico más célebre de París era Debureau. Un día llega a la consulta de un renombrado médico de los nervios un paciente que se queja del «mal du siècle» («enfermedad del siglo») —«ennui» y «taedium vitae»—. Después de un examen, el médico le dice: «No tiene usted nada serio. Procure distraerse. Acuda a una representación de Debureau y verá cómo su ánimo se levanta.» A lo que responde el paciente: «Mi querido doctor, Debureau soy yo.»

Pero además de estas constantes, más antiguas, y que no deben pasarse por alto en cuanto a los orígenes del sentimiento de decadencia, hubo otros aspectos evolutivos que empezaron a inisinuarse poco después de 1850 para alcanzar su pleno desarrollo después de 1870, y en ellos es clara la implicación de ciertos acontecimientos históricos. Y el más decisivo de todos, que conmovió profundamente la patria de la «décadence», sería la Comuna de París, un levanta-

miento reprimido con inusual brutalidad. Después de que, con todo, el temor a la revolución decreciera apreciablemente pasado el año de 1848, el recuerdo de aquel acontecimiento pronto volvería a despertar, a la vista del creciente influjo de la doctrina de Marx (*Das Kapital: El capital,* 1867 y ss.), los antiguos temores, los cuales, mezclados en aquella ocasión con otros nuevos, crearían una atmósfera singularmente tensa. Los hermanos Goncourt no hicieron sino dar expresión a unos sentimientos ya generalizados cuando, mientras presenciaban el acontecimiento de la Comuna (que, no por casualidad, comparaban con otros que se produjeron durante la decadencia de Roma), escribieron: «El poder gubernativo pasa de las manos de los poseedores a las de los pordioseros; de las manos de aquéllos que tienen un interés material en el mantenimiento del orden social a las de aquéllos para quienes nada significan el orden, la estabilidad y la protección... ¿No acabarán siendo, en virtud de la magna ley a que obedecen las mudanzas terrenas, los obreros, para nuestras modernas sociedades, justo lo que los bárbaros para las sociedades de la Antigüedad —enfurecidos instrumentos de destrucción y disolución?»

Por lo demás, el desenlace de la guerra franco-prusiana (1870-71), que Francia consideró una catástrofe, significó para Alemania su renacimiento nacional y la ocasión para fundar un nuevo Imperio. Pero ya en los años sesenta, los franceses más clarividentes, los que no se dejaban engañar por el febril apogeo del París del «second empire» (segundo Imperio), tenían perfecta consciencia de que Napoleón III se diferenciaba de su glorioso antecesor por algo más que su número dinástico; la aventura mexicana ya les había provocado un profundo escepticismo respecto a la estabilidad del Imperio. La derrota, el fin del Imperio y la Comuna pudieron ciertamente contribuir, independientemente de las crisis económicas que se hacían sentir en toda Europa, a atenuar el optimismo que reinó respecto al progreso en el anterior cuarto de siglo.

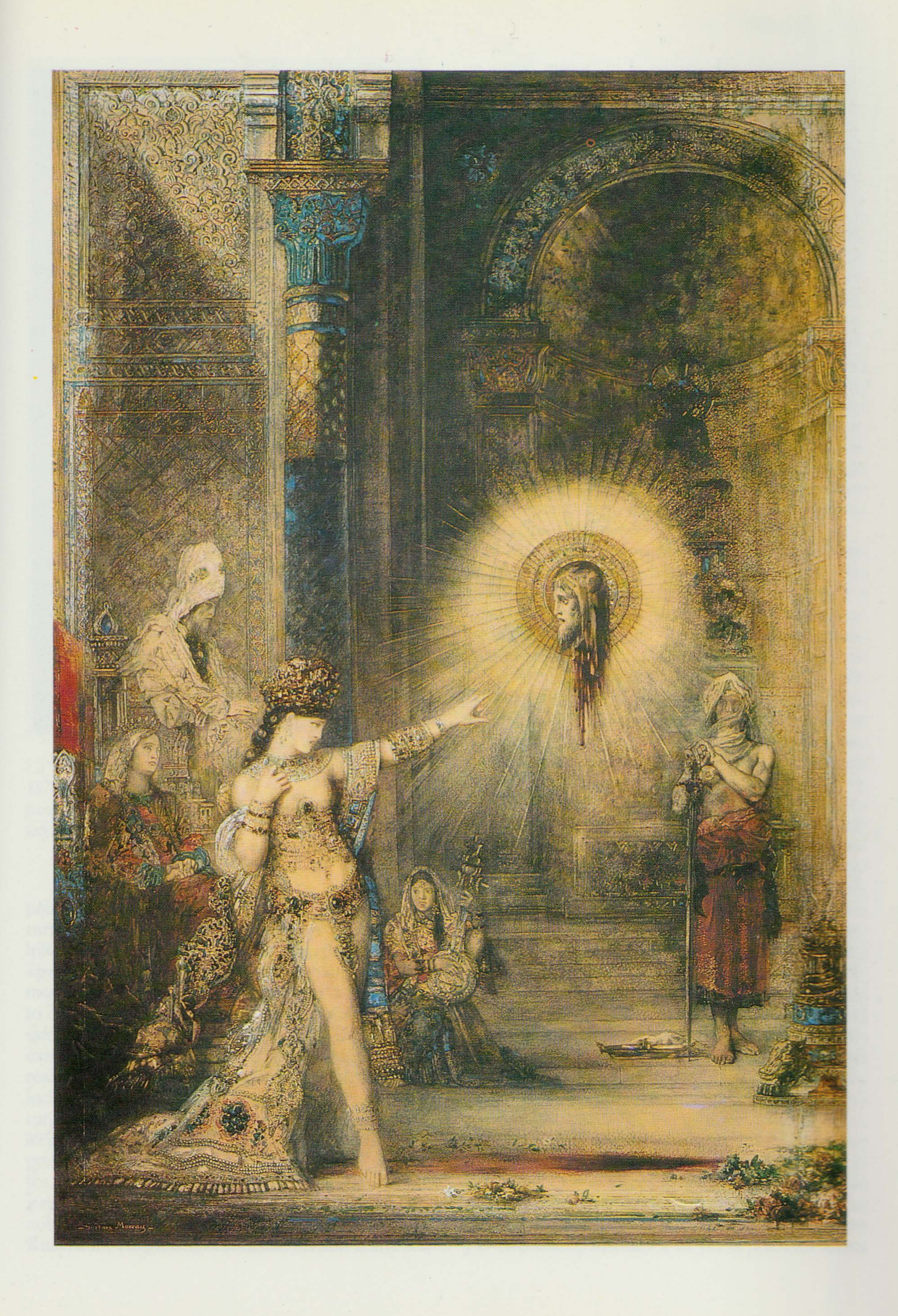
Pero en Austria y Alemania, ese optimismo no sería tan unánime como se puede pensar. «Siento las mayores preocupaciones ante la próxima situación de la cultura. A menos que tengamos que pagar caros los formidables éxitos nacionales en un terreno donde, yo por lo menos, no quiero ni imaginar que llegue a producirse alguna merma», escribía Nietzsche a Gersdorff en noviembre de 1870, después que, enfermo y desmoralizado, había tenido que abandonar su servicio como enfermero, al que se había prestado inicialmente, lleno de sentimientos heroico-nacionales. Pocas semanas antes, Jacob Burkhardt, a quien el despertar nacional de los alemanes resultó desde el principio poco tranquilizador, había escrito: «¡Oh, cómo se equivocará la pobre nación alemana si pretende disfrutar por dentro de las artes y la fortuna

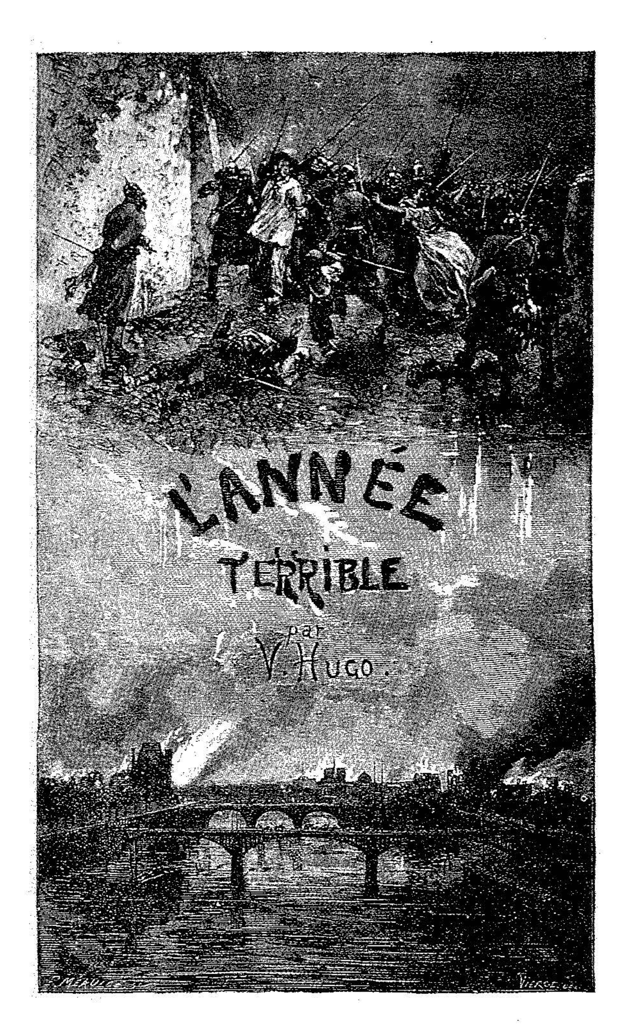
Lámina XII. *«La aparición». Acuarela de Gustave Moreau, 1876. París, Musée National du Louvre.*

de la paz apuntando hacia afuera con el fusil! Porque entonces terminará dedicándose sobre todo a la instrucción militar, y tiempo después nadie podrá ya decir que la vida existe para algo.»

Para qué la vida: esta pregunta que, en la época del mayor triunfo alemán, quedaba suspendida en la neutral Basilea, donde poco después asistiría Nietzsche al curso de Burkhardt, recogido luego en sus *Weltgeschichtliche Betrachtungen (Consideraciones sobre la historia universal,* publicadas en 1905), era la misma que resumía aquel escepticismo frente a la prosperidad y el progreso, exteriormente tan brillantes, que penetraba y atormentaba a los mejores espíritus de la época —naturalmente también vendido como mercancía barata por algunos intelectuales puramente miméticos—; escepticismo que lo era igualmente frente al progreso científico-técnico, lo que no se manifestaba en último lugar en los cañones fabricados por los Krupp apuntando hacia París. Cuando en junio de 1871 llegó a Basilea la falsa noticia de que los disparos de los cañones habían incendiado el Louvre, Nietzsche y Burkhardt se sintieron anonadados: «[...] toda existencia dedicada a la ciencia, a la filosofía y al arte me parecía absurda si en un solo día era posible acabar con las más soberbias obras artísticas, e incluso con períodos artísticos enteros», escribía Nietzsche. No es así sorprendente que la actitud y el sentimiento vital propios de la «décadence» constituyeran en parte una bien comprensible reacción ante tales experiencias y diagnósticos. Pero a éstos se iba a añadir una circunstancia más: al estallido bélico de 1870-71 sucedieron unas crisis económicas sorprendentes para los especialistas, que ni las predijeron ni supieron explicarlas una vez declaradas, totalmente enigmáticas y amenazantes para el resto de las naciones. Como las propias crisis políticas, estas otras no podían sino socavar el sentimiento de seguridad. En 1873 hubo en todo el mundo abundantes bancarrotas y descensos bursátiles, a los que seguiría una larga depresión. Luego la economía europea permanecería inestable hasta mediados los noventa —justamente los veinte años durante los cuales la «décadence» se mantuvo en su apogeo—. Y en todos esos años era moneda común la crítica cultural centrada en afirmaciones del tipo de la de que los pueblos de Europa estaban sentenciados, que se había agotado su energía, que la «degeneración» avanzaba o que pueblos más jóvenes, como los de América, asumirían el papel rector.

Ante la realidad, para tantos odiosa, del crecimiento de las urbes industriales y la ya entonces observada destrucción de la naturaleza y el medio ambiente; ante el incremento del proletariado industrial y el em-


Moreau



La obra de Victor Hugo sobre los acontecimientos de 1870-71. Portada original de Daniel Urrabieta y Vierge para la primera edición, aparecida en París en 1872. Colección privada.

pobrecimiento de las regiones agrícolas por el éxodo rural; ante el febril avance de la especulación inmobiliaria en las grandes ciudades y la cultura de los «parvenus» (nuevos ricos), sólo había, «grosso modo», tres posibilidades de reaccionar desde el punto de vista del arte y la actitud frente a la vida: la consideración escéptica de estos fenómenos desde una existencia aparte, como hizo casi sistemáticamente el realismo burgués; la descripción exacta de esta evolución negativa, como la que trató de ofrecer el naturalismo; y, finalmente, el no siempre consecuente alejamiento de aquella sociedad a la que se hacía responsable de tal evolución, y sobre todo de los intentos, por parte de la misma, de instrumentalizar el arte a su conveniencia, destinándolo a «embellecer» y «ennoblecer» la vida (para utilizar los términos de Adolf Kussmaul). Ninguna otra sociedad invistió al arte con un rango mayor, ni le edificó más lujosos templos —los teatros de la ópera, los museos—, que la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX, lo que, por otra parte, sólo fue posible en la medida en que el arte mismo estuvo dispuesto a plegarse a los postulados de lo bello, de lo bueno y lo verdadero, tal como entonces se concebían. «La vida es seria, pero es festivo el arte»: estas palabras, que desde otro «fin de siècle» escribiera Schiller en el prólogo al *Wallensteins Lager (El campamento de Wallenstein,* 1800), se tomaron de la manera más llana y literal, desterrando del arte toda intención crítica (Adorno observó en cierta ocasión que sería mejor invertir la sentencia). Así, «l'art pour l'art», el esteticismo y la «décadence» no eran sino distintas modulaciones (sobre distintos planos) de un único acto de protesta contra la odiada actitud reinante. El arte no debía tener ninguna relación con un «adorna tu hogar», sino representar lo absolutamente otro respecto a aquella realidad, cada vez más moldeada por fenómenos alienadores, y por ello los artistas deseaban redimirlo, también como personas. Será entonces cuando haga su aparición la figura del dandi.

El dandismo, la última y heroica rebelión de todas las «décadences», como lo definiera Baudelaire (para quien también fueron dandis Alcibíades, Catilina y César), personalizaba la necesidad de desenmascarar, mediante su contrafigura, la trivialidad de la existencia burguesa, así como de provocarla mediante un comportamiento irritante. Beau Brummel y Oscar Wilde en Inglaterra, y Montesquiou en Francia, al que el personaje de Huysmans, Des Esseintes, imita en ciertos aspectos, encarnarán de modo paradigmático la esencia del dandismo. El dandi ideal se distinguía por su negativa a ocuparse de los asuntos propios de la vida cotidiana, para concentrar su vida, de forma estudiada y precisa, en el instante y los caprichos más extravagantes. El dandi era en cierto modo una sublimación del diletante, cuyo grado supremo alcanzaba cuando ya no tenía necesidad de llamar la atención a toda costa. Así, Beau Brummel acabó dejando de sorprender al realizar su ceremonia del acto de vestirse, que le llevaba horas enteras. La malignidad y agresividad concentradas que se vertieron sobre Oscar Wilde, cuando éste puso al descubierto, de modo autodestructivo, ciertos aspectos de su persona ante la sociedad victoriana, a la que tan generosamente había entretenido con sus «aperçus» y sus chispeantes conversaciones, no fueron al cabo sino manifestaciones extremas del odio creciente que, en las postrimerías del siglo, se sentía hacia actitudes como aquellas, el cual no representaba ciertamente la mejor parte de la sociedad europea burguesa, tan orgullosa de su liberalismo. Que la reacción contra los fenómenos de alienación y declive y contra las direcciones erradas de la sociedad, tan pronunciada en el decadentismo y el esteticismo, suscitara a su vez la polémica acerca



La figura del dandi: Alfred de Musset vistiendo un atuendo renacentista diseñado por Alexandre Dumas padre. Litografía de Achille Devéria, 1831. París, Bibliothèque Nationale.

El lector de hoy sin duda encontrará menos importantes algunas exageraciones y excentricidades, comparadas con la sensibilidad que permitió a aquellos autores reaccionar como lo hicieron contra la corrosión, entonces incipiente, de unas relaciones vitales inmemoriales y básicas.

Pero una vindicación de la decadencia como la que aquí se apunta, naturalmente no debe olvidar la abundancia de oportunistas e imitadores que sólo tomaron de aquella actitud la pose del desprecio hacia las masas y la autoestilización del excéntrico genial. Por ejemplo, en los «décadents» organizados en torno a Anatole Baju son particularmente de apreciar rasgos tan desagradables. Así, en sus gestos de pretendida indiferencia y sus arrogantes majaderías contra el naturalismo —aquel arte sólo «digno» de una sociedad democrática—, o en su mofa de los inútiles intentos de elevar el nivel intelectual y moral de las masas, si bien aquí aún puede apreciarse algo del potencial crítico de la «décadence». «Notre époque n'est point malade; elle est fatiguée, elle est acœurée surtout» («nuestra época no está enferma en absoluto; está fatigada y, sobre todo, desanimada»), escribía Baju en *L'école décadente (La escuela decadente,* 1887).

de la degeneración y la decadencia; que lo que siendo propiamente el reflejo del hecho real sufriera la suerte del mensajero que pena por la noticia, es una de las curiosidades de aquella época, y acaso no sólo de ella. Así, el médico y periodista Max Nordau consideraba que los literatos y artistas de la «décadence» eran tipos humanos realmente degenerados (cfr. su libro *Entartung: Degeneración,* 1892-93, de enorme resonancia en toda Europa, y hasta en América), y un tal Adolf Dondorff escribió en 1893: «Aún hace treinta años, cualquier persona se hubiera avergonzado de declarar abiertamente su ateísmo; pero hoy se hace con énfasis. Liberalismo —judaísmo-mammonismo-socialismo-pesimismo-anarquismo-nihilismo—, tal es, pues, la escalera por la que descenderemos al abismo acelerada e indefectiblemente. Al arte se le concede el monopolio de la bajeza; el teatro se ha convertido en pura mamarrachada; la escuela ofrece saber, pero sin conciencia; el lazo sagrado del matrimonio se afloja y la educación y la virtud provocan risa, por considerarse conceptos anticuados. La justicia abre a los delincuentes nuevas puertas por las que escabullirse. El hombre embrutecido de pronunciados rasgos semitas es signo de los tiempos, y hasta la música celebra una sensualidad desenfrenada.» Contra juicios semejantes cabe notar cómo las más importantes manifestaciones de la decadencia literaria revelan que en sus filas existían más finos observadores que en las del partido formado por los ideólogos del progreso.

Autoanálisis decadente: Henri Frédéric Amiel y Marie Bashkirtseff

Fatiga y desaliento son, ciertamente, dos notas esenciales de la «décadence». Pero no hay que olvidar que esta tendencia prestaría un impulso decisivo al conocimiento del alma humana, especialmente en la forma del autoanálisis. En el decadentismo se describen, en efecto, el inconsciente y los sueños de una manera que justifica hablar de un paso decisivo de los motivos del Romanticismo a los propios del psicoanálisis. Sin duda hubo antes un San Agustín, un Rousseau, un Karl Philipp Moritz y algunos otros más que practicaron el autoanálisis, pero el testimonio más importante de una tal práctica, único en la literatura universal por sus proporciones y relevancia, sería el *Journal intime (Diario íntimo)* del profesor ginebrino Henri Frédéric Amiel, cuyo original suma 16.840 páginas; y todavía hoy, cien años después de la muerte de Amiel, no se ha publicado completo, pese a la fama sostenida —aunque algo isotérica— de que Amiel disfrutó desde que, en 1882, se publicaran los primeros extractos de sus diarios, ya para algunos de sus contemporáneos un verdadero monumento a la vitalidad decadente (desde 1976 viene apareciendo en Suiza una edición completa, que va por ahora por el quinto tomo, con los textos de hasta 1865, y que continuará hasta incluir los correspondientes a 1881, año

de la muerte de Amiel). Nacido en Ginebra en 1821, Amiel comenzó a redactar a los diecisiete años sus primeros diarios. Su juventud quedó marcada por la muerte de su madre, víctima de la tuberculosis, y el suicidio de su padre, y la novela de Sénancour *Oberman* (1804) influyó decisivamente en el adolescente ávido de lecturas, cuyos primeros apuntes están por entero en la línea del wertherismo y el byronismo: «Je sens ma vie s'écouler sans porter de fruit» («siento cómo mi vida va corriendo sin que produzca fruto»). Mas pronto dicha pose se tornará una actitud sincera. Así no tardará en llamar «educación del alma» a la meta de sus estudios, que emprende ya en Ginebra (literatura y filología) y prosigue en Berlín, en donde escucha a Schelling. Muy joven todavía, una suma de propicias circunstancias (similar a la que más tarde encontraría Nietzsche), le brinda la posibilidad de conseguir una cátedra en la universidad de su ciudad natal: en 1849 empieza a enseñar literatura francesa y estética, y en 1854 pasa a desempeñar la cátedra de filosofía. Aunque la fulgurante carrera académica pudo ser un motivo nada desdeñable de satisfacción, la inseguridad de Amiel fue poco a poco creciendo hasta un grado insoportable. En efecto, el ginebrino se sentía abrumado, y realmente nunca estuvo convincente en su papel de profesor universitario. Hasta su muerte consideró que dicho papel no le correspondía, y nunca dejó de admirar a sus colegas triunfadores, de retórica más hábil. Así, pese a sus renovados y grandes planes, sus obras científicas fueron escasas y de irrelevante contenido. «Un fils, un livre et un beau cours improvisé c'aurait été mes seuls désirs» («un hijo, un libro, y un buen curso improvisado, hubieran sido mis únicos deseos») —pero ninguno de ellos se cumplió, pues Amiel ni estaba en condiciones de improvisar un curso académico satisfactorio ni llegó a tener un hijo (permaneció célibe), ni escribió tampoco un libro para ser publicado. Sin embargo, su *Diario íntimo* sería mucho más que un sustitutivo del libro que no alcanzó a escribir.

Respecto a su relación con las mujeres, difícilmente cabe evitar hablar de una «neurosis». Así, el *Diario* es pródigo en comentarios sobre jóvenes mujeres en perspectiva, planes matrimoniales y listas de candidatas, donde no falta la consideración de las ventajas e inconvenientes de cada una; en él se discuten los deberes que la mujer debe guardar para con su esposo, y las prácticas onanistas que sustituyen a las relaciones sexuales vienen descritas al detalle (en las primeras ediciones de textos escogidos se prescindió de aquéllos que las contenían). Y ya cerca de los sesenta años, poco antes de su muerte, aún hacía referencia a nuevos planes matrimoniales. «Maladie de la volonté» («enfermedad de la voluntad»), diagnosticó Paul Bourget, el primero que dio a conocer a Amiel en sus *Estudios psicológicos sobre escritores contemporáneos*. Hugo von Hofmannstahl, que tuvo conocimiento de

El «Diario íntimo» de Henri Frédéric Amiel. Página manuscrita con las anotaciones del 18 de agosto de 1873. Ginebra, Bibliothèque Publique et Universitaire.

los textos del diario a través de Bourget, tituló una recensión de los primeros extractos «Diario de un enfermo de la voluntad», y Ernest Renan, Mattew Arnold, León Tolstoi, André Gide y Charles Du Bos se dedicarán a analizar la personalidad de Amiel. Pero bien se tratara de una enfermedad de la voluntad o bien de una neurosis, lo que dicha personalidad acusaba era un estado de rara productividad que rehuía toda forma de exteriorización.

El *Diario,* en efecto, contiene sencillamente todo: el libro no publicado, el hijo no engendrado, el brillante curso universitario no realizado y, naturalmente, la relación no mantenida con mujer alguna. Y en modo alguno hay que ver aquí el documento clínicamente interesante de un grafómano, como sin duda lo fue a la vista de su extensión (las primeras anotaciones son de los años 1839 a 1847, y desde 1847 hasta pocos días antes de su muerte Amiel escribe casi a diario varias páginas), sino un testimonio único de la «décadence» europea, el intento heroico de realizar algo capaz de compensar el sentimiento de fracaso, infructuosidad e improductividad —y Amiel era consciente perfectamente de la singularidad de su empeño—. El *Diario* es, en efecto, para Amiel instancia de confianza y de consuelo, un sustitutivo de la vida

que resiste tenaz el fluir del tiempo y el sentimiento de caducidad que ya embargaba a Amiel joven, expresándolo entonces conforme al gusto de la época, y luego, en la madurez, en frases inolvidables: «Je me sens couler comme l'eau du torrent, fluir comme le sable de la clepsydre, viellir, disparaitre, mourir tous les jours. Je sens marcher le temps dans mon cœur; je suis comme une cascade dont chaque goutte aurait conscience de sa chute dans l'espace et chaque globule d'écume le sentiment de sa fin toute prochaine» («me siento correr como el agua del torrente, fluir como la arena de la clepsidra, desaparecer, morir todos los días. Siento marchar al tiempo en mi corazón; soy como una cascada en la que cada gota tiene conciencia de su caída en el espacio, y cada glóbulo de espuma el sentimiento cercano de su fin»). Pues Amiel reconoce como único talento verdadero de su persona la capacidad, afinada al límite, de autognosis, de observación minuciosa de sus propios estados y procesos anímicos. Su interés por la psique ajena fue en todo caso moderado, y en cuanto a la naturaleza, poseyó tales dotes de observación —por ejemplo, de las más ligeras variaciones climáticas—, que su sola manifestación refuerza aún más el valor literario de su obra.

Su sexualidad reprimida acentuó, por otra parte, hasta la enormidad su capacidad de penetración en el mecanismo del inconsciente. Nadie antes de Freud se introdujo tan profundamente, mediante la observación y el análisis de sí mismo, sin ningún instrumental científico, en el complicado juego de lo consciente y lo inconsciente como lo hizo Amiel (quien, además, respecto a los sueños, conocía las tentativas de los románticos, como los experimentos de Justinus Kerner con sonámbulos). La enfermedad, la muerte, el envejecimiento, la «furia del desvanecerse», son sus temas constantes, pero aun así trascienden del mórbido interés del hipocondríaco. Amiel consiguió, de hecho, con su *Diario* materializar su deseo, formulado relativamente tarde, de componer un estudio de la consciencia humana y sus metamorfosis.

Hacia el fin de su vida se hacen muy frecuentes las observaciones sobre la «langueur de la chair» («languidez de la carne») y el «cœur fatigué» («corazón cansado»). «Que vivre est difficile» («el vivir es difícil»), reza una de sus últimas anotaciones. Como analizador de su propia decadencia, el profesor ginebrino deja así muy atrás a figuras literarias como la del Des Esseintes, de Huysmans. Su recepción a fines de siglo por autores como Bourget y Hofmannstahl acrecentó su fama, pero tal recepción había sido muy unilateral, debido a la insuficiente y parcial selección de los textos y a la excesiva insistencia en la imagen de un hombre de voluntad débil o un enfermo de la voluntad, en suma, de un decadente de cliché, y a la escasa apreciación de la energía que aquel hombre de apariencia modesta empleó en indagar los abismos de su interior. Un hombre que se adentró hasta lo más hondo en las cavernas del inconsciente, verdadero pionero de la psicología introspectiva y, no en último lugar, un escritor de talla universal.

En ningún aspecto puede Marie Bashkirtseff rivalizar con Amiel, excepto, naturalmente, como pintora. Su breve existencia le impidió desarrollar sus innegables cualidades, pero en las postrimerías del siglo su diario alcanzó aún mayor celebridad que el de Amiel, la que casi instantáneamente le proporcionó la muerte por tuberculosis, cuando sólo contaba veinticuatro años. La tremenda precocidad de Marie Bashkirtseff, sus incursiones en la literatura y la música, su afán por hacerse una carrera como cantante y sus asombrosas creaciones como pintora (de las que su último cuadro, *En la calle,* de 1884, hoy en el Louvre, es testimonio suficientemente probatorio), pero sobre todo su diario, no dejarían de acrecentar su fama. La vida de Marie fue la típica y febril de una niña prodigio, que con avidez insaciable absorbió obras literarias, artísticas y musicales y buscó el contacto con gentes y lugares diversos; además, en muy varias ocasiones, creyó como una colegiala haber hallado a su príncipe azul sin que en ninguna entablara verdaderas relaciones. Todos estos elementos nos presentan



Marie Bashkirtseff. Fotografía de autor desconocido, 1880.

a Marie Bashkirtseff como el prototipo del diletante, figura humana casi tan representativa de la «décadence» como la del dandi, con la que algunas veces coincide. Por lo demás, como caracterización, el diletantismo no excluye necesariamente la genialidad —Thomas Mann calificó, por ejemplo, a Richard Wagner de diletante—. El corto recorrido por los más varios terrenos, la disposición a entremezclar arte y vida, aquello que Nietzsche llamó «el peligroso placer de la degustación espiritual», eran precisamente los aspectos más notorios de la personalidad de Marie Bashkirtseff. «¿Pero qué es lo que deseo? ¡Oh, bien lo sabéis! ¡Deseo la fama! No será este diario lo que me la procure. Este diario sólo se publicará después de mi muerte; aparezco en él "demasiado desnuda" para mostrarme así en vida. Además, no sería más que un complemento de mi vida célebre. ¡Una vida célebre! Porfiado sueño, nacido de la soledad, de lecturas históricas y de una fantasía demasiado vivaz [...]. ¿Qué soy yo? ¡Nada! ¿Qué quiero ser? ¡Todo!» Lo que al joven Hofmannstahl y a los miembros de su generación tanto fascinó de Marie Bashkirtseff era, como en el caso de Amiel, la subjetividad singularísima de esta joven mujer, cuya artificialmente precipitada madurez no oculta, sin embargo, sus rasgos inmaduros. El ansia temblorosa de la vida que no le es dado vivir y que sólo encuentra en el arte, el erotismo insatisfecho de una joven de veinticuatro años, que logra sublimar mediante su asombrosa capacidad artística; todo ello es «décadence pur, fin de siècle in nuce». Por eso, y también por representar al tipo epocal de la mujer-niña, que tanto admiraba Peter Altenberg, pudo Marie Bashkirtseff convertirse en una especie de «santa patrona del *fin de siècle*», como la llamaría Adorno.

La decadencia en la novela: las *Generaciones sin esperanza* de Herman Bang

Si hay una novela europea en la que, en un estadio bien temprano y de una forma literariamente convincente, ya se describe el fenómeno de la «décadence», no es la de Joris Karl Huysmans, *A rebours (Al revés),* sino la de Hermang Bang, *Haabløse slaegter (Generaciones sin esperanza,* 1880). Si la de Huysmans, que no es propiamente una novela, sino una secuencia de esbozos y descripciones de situaciones, ha tenido (hasta hoy) mayor resonancia, se debe a que, ya en la época de su aparición, se la reconoció como un breviario, y, aún más que eso, como una enciclopedia de la decadencia. Pero, si se tiene en cuenta el rango literario de la novela de Bang, es preciso relativizar aquella estimación.

Antes de que, en 1880, cuando contaba veintitrés años, debutara como narrador con una colección de cuentos y la novela antes mencionada, Hermang Bang ya había adquirido cierta notoriedad en la vida literaria danesa como autor de textos breves y ensayos. *Generaciones sin esperanza* es una obra saturada de elementos autobiográficos, como era usual en las novelas formativas de autores jóvenes. Tanto el protagonista (el término «héroe» no es ciertamente aplicable aquí), William Høg, como el diletante y dandi Bernard Hoff (nombre con las mismas iniciales del autor invertidas) comparten con Bang ciertos aspectos personales. La enfermedad mental del padre del protagonista tiene aquí la misma función que la perturbación que a la familia Bang causó la guerra germanodanesa de 1864, obligándola a abandonar la pequeña ciudad donde residía. El linaje de los Høg es antiguo, demasiado antiguo para no haber iniciado su declive antes del nacimiento de William. La excentricidad y la melancolía han sustituido en los antepasados más cercanos de William a la energía vital originaria, y la vitalidad de los descendientes tiene ya corroídas sus raíces. Ludwig Høg, padre de William, pertenece a la generación que pone fin al «período estético» de Dinamarca, como lo denomina Bang, en la que preponderan la reflexión, la fantasiosidad, la huida a través de las ideas y el epigonismo. La inepcia sociopolítica de esta generación, su escasa voluntad y su degeneración forman en los Høg una combinación desastrosa. Ludwig Høg contrae matrimonio con la joven Stella. El médico de la pequeña villa ve con preocupación tal enlace, pues tiene constancia de la degeneración de los Høg y de la predisposición que muestra la familia de Stella a padecer de tisis. Nacen unos hijos, que al principio parecen sanos, pero pronto se advierte en William que los escépticos pronósticos del médico se cumplen: su cabeza demasiado grande, sus piernas anormalmente delgadas, su espalda excesivamente curvada y su tez demasiado oscura (como lo era la del propio Hermang Bang), no apoyan ningún diagnóstico de vitalidad y salud. Como toda su generación, Bang estaba fascinado por la teoría de la herencia, y así este aspecto de su novela, que implica un claro determinismo, podrá parecer más anticuado que ningún otro, pero no hay que olvidar que la «décadence», lo mismo que el naturalismo (por ejemplo, Zola), estuvo poderosamente influida por los nuevos conocimientos biológicos, y que las discusiones en torno a los conceptos de degeneración o decadencia nunca fueron tan vivaces como en los últimos decenios del siglo XIX. No hay más que recordar el drama de Ibsen *Gengangere (Espectros),* estrenado en 1882, en el que el personaje de Oswald Alving aparece como individuo sobre el que la serie de desórdenes y extravagancias de su padre pesa en forma de una tara hereditaria que lo hunde en la parálisis.

En la novela de Bang, la sucesión de acontecimien-

tos guarda el mismo rígido esquema. El joven William Høg es un soñador (no es preciso insistir en el hecho de que, antes de escribir los *Buddenbrook* [1901], Thomas Mann leyera *Generaciones sin esperanza),* que durante un tiempo se siente atraído por la atmósfera de las iglesias católicas (siendo protestante), y luego por la del teatro y su ambigua sensualidad. Cuando la fatalidad familiar comienza a manifestarse, William es todavía un niño, y la demencia de su padre y la enfermedad de su madre se declaran casi al tiempo. Las lecturas de Byron, Heine, Musset y Lamartine, los más representativos autores de la ya fenecida tradición literaria europea afecta a la melancolía y el dolor universal, contribuyen a caldear lo que William llamará el «invernadero» de su alma. La madre muere, y el padre entra en la exaltada fase final de su parálisis. Una atroz escena nocturna en el interior de un hotel de Colonia, que se cuenta entre las culminantes de la novela, muestra al padre mortificando al hijo con sus visiones, sus plegarias y sus maldiciones contra la madre fallecida, antes de exhalar el último suspiro. Con la disolución del hogar familiar concluye la primera parte de la novela, concretamente cuando, a la hora de ordenar los papeles, el joven de dieciséis años William Høg tiene la sensación de que su vida se desvanece. Luego, en la segunda parte, «la semilla germina», pero, al principio, William Høg concibe grandes planes; la historia de su familia



Melancolía en un claro de luna. Dibujo de Edward Munch perteneciente a su etapa artística inspirada por los literatos daneses Emanuel Goldstein y Herman Bang, 1895. Oslo, Munch-Museet.

en los siglos pasados, con sus impresionantes gestas, le azuza lo suficiente para proponerse una meta, para realizar una gran obra. Su primera experiencia erótica con una mujer mayor que él no es del todo afortunada, pero luego nuevas circunstancias lo animan a probar suerte como actor de teatro. Su talento es notorio, y además posee una hermosa voz, pero su vitalidad está demasiado «carcomida» para que semejante plan pueda cumplirse. La apatía y la fatiga son los estados más frecuentes de su alma y su cuerpo, y su presentación en el teatro fracasa de la manera más lamentable. El libro tercero, que encabeza el título «Espigas sin fruto», muestra el imparable declinar de William; los planes se le vienen abajo como un castillo de naipes. William encuentra entonces en el personaje de Bernhard Hoff, un dandi de espíritu diletante al que falta el talento o la voluntad para llevar a cabo con disciplina cualquier labor creativa concreta y diferenciada, como dice Bang, su igual y su contrario. La descripción de las relaciones entre ambos es el único lugar en la obra de Bang donde éste se atreve al menos a insinuar su homosexualidad, aspecto que tantos problemas causaría a Oscar Wilde. Mientras William ve su incapacidad como un abismo en que acabará perdiéndose, Bernhard Hoff acierta con notables dosis de cinismo e indolencia a encarrilar su vida cultivando su diletantismo. En cuanto a los sentidos, todavía aletargados, de William, ahora despiertan gracias a la condesa Hatzfeld, antigua amante de su enfermo padre y ahora «femme fatale» («mujer fatal»), que le envuelve en sus redes (sus pálidos brazos se mueven como serpientes mientras ejecuta al piano su preludio del encuentro amoroso). William aparece así como un decadente «sui generis», cuya falta de voluntad es tal que, abandonado a la completa inactividad, hace de su en apariencia inexorable destino motivo suficiente para creer en el determinismo («querer es la más hermosa de las palabras»). Además se le define frente a Hoff como «administrador de una entidad en quiebra», y la teoría de la herencia (William profundiza en Darwin y Haeckel) le convence de que su destino predeterminado es la demencia, y el de su hermana Nina la tisis. Las palabras «en vano» y «acabado» suenan hacia el final de la novela a modo de «leitmotiv», la existencia de William se desliza entre las deudas de juego y la vida bohemia, y ni el éxito de su primera actuación ante las candilejas lo salva del abismo de la decadencia. En la primera versión de la novela, William acaba como insignificante actor de provincias, pero en la tercera ya se insinúa el suicidio del protagonista. En esta definitiva versión, William escribe a Bernhard Hoff una carta de despedida donde se lee: «He salido de viaje, querido Hoff —no os esforcéis por saber a dónde—; nunca más volveréis a ver a William Høg. ¿Te preguntas por qué precisamente ahora? ¡Luego hubiera sido demasiado tarde! No veía

ante mí sino una vida triste y miserable, del todo indigna del último de los Høg. Pero ahora está muerto. Júzgame con benevolencia; he sufrido demasiado. Una vez soñé con llevar a cabo algo grande, me faltó la energía. Tal es la triste historia de mi vida. Para tornarme un mal hombre, para irme hundiendo lentamente hasta el máximo rebajamiento y acaso terminar como un menesteroso, no me faltaban condiciones. ¡Adiós! Los Høg se extinguen —creo que el linaje se termina en dos mujeres solitarias—. ¡Adiós para siempre! Tuyo, William.» Degeneración, falta de voluntad, diletantismo; estos tres motivos nucleares de la «décadence» europea ya los había tratado, pues, Herman Bang en 1880, de forma tan intensa como radical; quedan otros motivos característicos de la «décadence» que en Bang desempeñaron un papel menor. La figura de la «femme fatale», que encarna la condesa Hatzfeld, es todavía una ligera insinuación de lo que, en el terreno erótico, representará para la literatura de la decadencia, y el ocultismo, otro motivo posterior, sólo aquí sugerido. Y en lo que a ambos respecta, el punto de arranque se halla en Joris Karl Huysmans, el enciclopedista de la decadencia.

Erotismo decadente

La existencia de Jean Floressas des Esseintes, el héroe de la novela de Huysmans *À rebours (Al revés)* se distingue, entre otras cosas, por la marcada propensión, típicamente decadente, a la artificialidad, muy parecida a la que rodea al protagonista, calcado del anterior, de *The Picture of Dorian Gray (El retrato de Dorian Gray,* 1891), de Oscar Wilde. Feminización y consanguinidad también han minado, en efecto, a la familia de Des Esseintes, y las extravagancias de este personaje se vuelven cada vez más caprichosas: hace decorar su casa con los objetos y colores más extraños, sus hábitos son lo más opuesto a los normales de un burgués (toma el desayuno a las cinco de la tarde), siente devoción por la literatura romana tardía y, como animal doméstico, mantiene a un carey con el caparazón recubierto de oro y pedrerías. Toma alcohol de una especie de órgano compuesto de botellas llenas de distintos licores, y sus artistas predilectos son Gustave Moreau (en un pasaje que se ha hecho célebre, Huysmans describe su óleo que representa a Salomé) y Odilon Redon. Des Esseintes intenta educar a un adolescente para convertirlo en asesino, y además de entusiasta de la música de Richard Wagner es un sibarita, sobre todo en lo que se relaciona con la sexualidad y el erotismo decadentes. La impotencia y la insensibilidad complican el disfrute de sus singulares placeres, pero, a cambio, intensifican otros —así cuando invita a sus amigos a un «banquete, en un momento de pasajera declinación de su virilidad»—. *À rebours (Al revés)* también es, naturalmente, la divisa que preside las veleidades eróticas de Des Esseintes. Sus compañías femeninas deben poseer cualidades especiales que permitan mantener una intimidad en nada comparable a las vulgares y normales relaciones. Una vez es una amazona de circo, que le obsequia con las artes y posiciones más asombrosas de que su cuerpo es capaz; en otra ocasión es una ventrílocua, que en el momento adecuado lo estimula haciéndole oír voces extrañas que, en otras circunstancias, perturbarían el placer del amor. El erotismo y la sexualidad decadentes constituyen un fenómeno suplementario de la doble moral burguesa, basada en una estricta separación entre la moralidad públicamente exhibida y los excesos privados (es fundamental observar que los autores de la «décadence» habían estudiado a fondo a su marqués de Sade, cuyos escritos no eran entonces tan accesibles al público lector como son hoy); la homosexualidad, más o menos disimulada, de muchos escritores y artistas de relieve, y los problemas vitales que de ella derivaban, prueban este hecho. El sadismo, el masoquismo, el flagelantismo, la necrofilia y otras desviaciones son temas por los que la literatura decadente muestra predilección, y a éstos puede añadirse el del incesto, eficazmente presente en *La walquiria* (1870) de Richard Wagner. Además, los estados intersexuales, representados por el andrógino o hermafrodita, parecen allí querer sustituir a la estricta determinación sexual. El refinamiento y el diletantismo (en el ya indicado sentido positivo de este término) son también verdade-



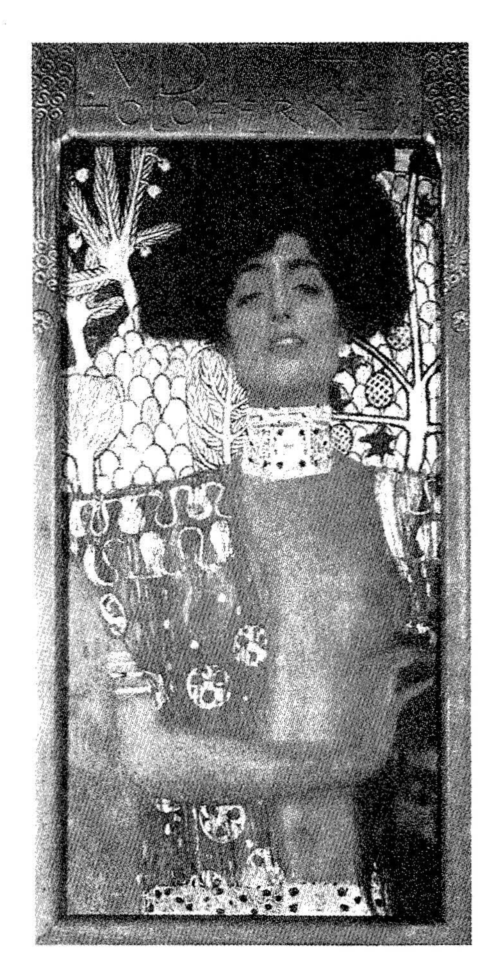
Salomé. Pintura de Franz von Stuck, 1906. Städtische Galerie.

ros requisitos. Y hasta la impotencia se torna fuente de placer erótico, como en el caso, nada aislado, de Des Esseintes. Así, en la novela de Joséphin Péladan *Le vice suprême (El vicio supremo,* 1884), el barón de Quéant, aún adolescente, asegura a la heroína de la novela, la princesa Leonora Este, que él sólo cultiva un «diletantismo erótico»; como desprecia el deseo normal, considerándolo una forma de canibalismo, renuncia al acto carnal y se satisface con la sola imaginación. Así nunca se siente harto, pues su perversión, calificada de suprema, consiste en transustanciar en contemplación la concupiscencia.

Por lo demás, tres son los prototipos femeninos de la «décadence»: la «femme fatale», la «femme fragile» y la «femme enfant» (la «mujer fatal», la «mujer frágil» y la «mujer niña»). «You are crueller, you that we love, / Than hatred, hunger, or death; / You have eyes and breasts like a dove, / And you kill men's hearts with a breath» («Tú la más cruel, tú a la que amamos / más que al odio, al hambre, a la muerte, / la de ojos y pechos igual que palomas, / tú, la que asesinas nuestros corazones con tu aliento sólo») —así describe Algernon Charles Swinburne en *Satia te sanguine (La sangre te sacia)* a la «mujer fatal», que en este caso encarna el tipo más antiguo, presente ya en el Romanticismo—. El temor y el odio a la mujer ya habían conducido, desde mucho antes, a la elaboración de fantasías sobre mujeres devoradoras de hombres o que acarrean la muerte (quede aquí apuntado tan sólo como sumaria observación respecto a los componentes psicológicos del origen de un «tópos» literario), como la fatídica y pagana figura de Venus en *Das Marmorbild (La estatua de mármol,* 1819), de Eichendorff, la estatua de la misma diosa que abraza con furia mortal en *La Venus d'Ille (La Venus de Ille,* 1837), de Prosper Mérimmée, o la seductora muerta viviente de *La morte amoureuse (La muerta amorosa,* 1839), de Théophile Gautier. La inocente perseguida, tan frecuente en las novelas del siglo XVIII, compite ahora con la ménade persecutora; la «belle dame sans merci» («la bella sin piedad») a que se refirió Keats en uno de sus poemas, encarnada en la esfinge y la vampiresa, en Dalila, Judit y, sobre todo, Salomé (el tema de su historia dominaría, en infinitas variaciones, la pintura, la literatura y la música hasta bien entrado el siglo XX). Y aún el tipo de la fémina satánica pudo hallar igualmente literaria representación conforme a la figura, típica en la época, de la intrigante de salón, semejante a la que, de modo inimitable, retrató Gustav Klimt en su *Judith.* La mujer satánica, ni una vez muerta, y menos aún entonces, dejaba de tener poder sobre el hombre atemorizado y fascinado. En una notable escena de su rapsodia en prosa *Totenmesse (Misa de réquiem,* 1893), el autor alemán de origen polaco Stanisław Przybyszewski, el único que pudo competir en «satanismo» con sus colegas franceses, describirá la noche que pasa el protagonista junto al cadáver de una mujer por la que cae en éxtasis necrofílico, pero que, aun muerta, lo rechaza, siempre enérgica y majestuosa.

Muy distinto es el carácter de la «femme fragile», tipo que justo en la fase final de la «décadence», que coincide con el «fin de siècle», adquiere vida propia frente a la «femme fatale». Se trata de una criatura delicada y enfermiza, con marcadas venas azules en sus pálidas sienes y siempre propensa a contraer la tisis, de la que es víctima a menudo —víctima, pues, de la enfermedad «par excellence» de la decadencia—, la que acentuó en Marie Bashkirtseff el mórbido encanto de su destino, o acentuó en la ficción la simpatía por una figura cuyo modelo pertenecía a la realidad, como la Dama de las Camelias de Dumas, hijo —luego la Traviata de Giuseppe Verdi—. Los varones de la «décadence» hallaban, en efecto, el más puro deleite en este erotismo concentrado en el quebranto y la debilidad, pues la «femme fragile» no reclamaba la sexualidad compacta que tanto repugnaba a los personajes decadentes, sino que la sublimaba en un éxtasis de pureza o la canalizaba hacia otros impulsos. Así se explica que en las «femmes fragiles» se acentuaran determinados rasgos (justamente los opuestos a los de las «femmes fatales», con sus senos prominentes y sus labios sensuales), como los ojos abultados y vidriosos y la cabellera exuberante, en contraste con el endeble cuerpo sobre el que se extendía, la cual le confería un singular atractivo cuando, como en el caso del cadáver de Ofelia, la modelaba el agua, o cuando la fatal enfermedad la esparcía finamente sobre su lecho de muerte —este motivo reaparecerá vigoroso en el drama de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande (Pelleas y Melisande,* 1893) y en la ópera, en él basada, de Claude Debussy (1902)—. Pero la Mélissande de Maeterlinck ya representa la transición hacia el tercer tipo, el de la «femme enfant», una derivación de la «femme fragile», ser delicado de estrechos hombros infantiles cuyas cualidades eróticas, aún escasamente desarrolladas, parecen prometer al decadente libertino que todo lo ha probado goces insospechados.

Y otro producto de la imaginación erótica decadente es, por fin, el andrógino, el ser que posee los atributos de ambos sexos o que representa un estado intersexual. En Francia, sería Péladan quien más directamente trata este motivo. Así a una de las novelas que componen su ciclo *La décadence latine (La decadencia latina,* 1884-1925) puso por título *L'Androgyne (El andrógino,* 1891), pero ya en la primera de ellas había rendido culto a aquel fantasma de los depravados, como él mismo lo llama, verdadero descendiente de los ángeles, aquellos seres que no pertenecían a ningún sexo, representándoselos el hombre como síntesis de la juventud masculina y femenina. En 1906, y siguiendo los pasos de Péladan, Stanisław Przybyszewski estilizó en su «poème en prose» *An-*

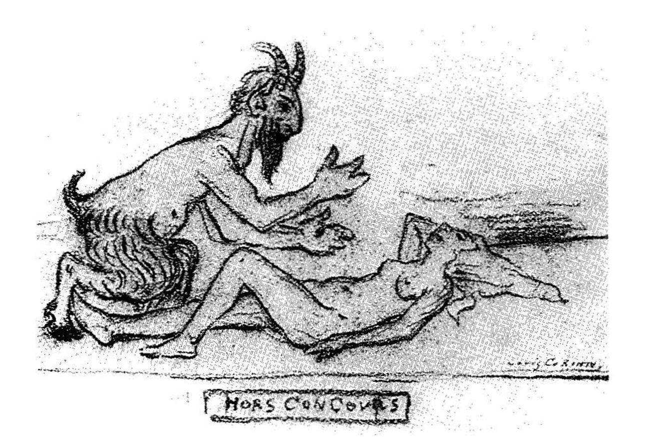


Judit. Pintura de Gustav Klimt, hacia 1901. Viena, Österreichische Galerie.

drogyn el decadente motivo del andrógino, al punto de hacer de él un verdadero mito. Przybyszewski tuvo además que esquivar las coincidencias con el célebre libro de Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* (*Sexo y carácter,* 1903), acusando a éste de haberle plagiado sus ideas. En efecto, para Przybyszewski —y en esto culmina la afición decadente a los rasgos andróginos—, el tormento de la sexualidad sólo puede encontrar lenitivo en el androginismo. La mujer enteramente femenina es un ser satánico, «femme fatale» sin más, a la cual, en autodefensa, es lícito torturar y crucificar, como había tenido ocasión de ver en los dibujos, que tanto apreciará, de Félicien Rops. Sólo el amor al andrógino puede salvar de las redes de esta satánica encarnación.

Cuando todas las especies del erotismo decadente se explotaron hasta el agotamiento, la última modalidad sólo podía provenir de otra fuente. Así, en las relaciones entre hermanos que Thomas Mann describe en *Wälsungenblut* (1906) puede reconocerse la pasión incestuosa, largamente contenida, que Wagner había sugerido en el primer acto de *La walquiria.* Pero esto es sólo un ejemplo, entre otros muchos de la literatura decadentista, en los que la música y la magia dramática de Richard Wagner sirvieron de estímulo a la fantasía decadente. Paradójicamente, el influjo de Wagner sobre la literatura fue mayor —si se exceptúa a Thomas Mann— en Francia, Inglaterra e Italia, que en los países de habla alemana.

El *Trionfo della morte* (*Triunfo de la muerte,* 1894) de Gabriele d'Annunzio, otro destacado representante de la «décadence» europea, y sin duda el más importante del decadentismo italiano, es un testimonio de primer orden del influjo de Wagner. Pero D'Annunzio nos interesa aquí también por otro motivo. Así su majestuosa finca «Il Vittoriale» junto al lago de Garda, que sometió a sustanciales reformas a principios de siglo, fue un tardío monumento al espíritu de la decadencia. La villa había sido antes propiedad del historiador del arte Henry Thode, marido de Daniela von Bülow, hija de Cósima Wagner e hijastra de Richard Wagner, y D'Annunzio transformó su salón de música en un modelo de habitáculo decadente, con recargados cortinajes, lámparas de varios colores, bustos romanos y una figura de Diana desnuda, todo ello rodeando el piano que había sido de Franz Liszt. En cuanto a Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio, los amantes protagonistas de la novela *El triunfo de la muerte,* llegan hacia el final de la misma a una situación cuyo fatal desenlace es una réplica exacta del que traza Wagner en *Tristán e Isolda* (1865). La conjunción de ambas obras en una común lectura para una común vibración erótica es un tópico de la literatura europea moderna, y en el caso de D'Annunzio (como posteriormente en el cuento de Thomas Mann titulado *Tristán,* 1903), la muerte de amor acontece igualmente envuelta en una música embriagadora, concretamente la del segundo acto del *Tristán* wagneriano. Pero una importante diferencia separa a esta obra del drama de Wagner, pues Ippo-

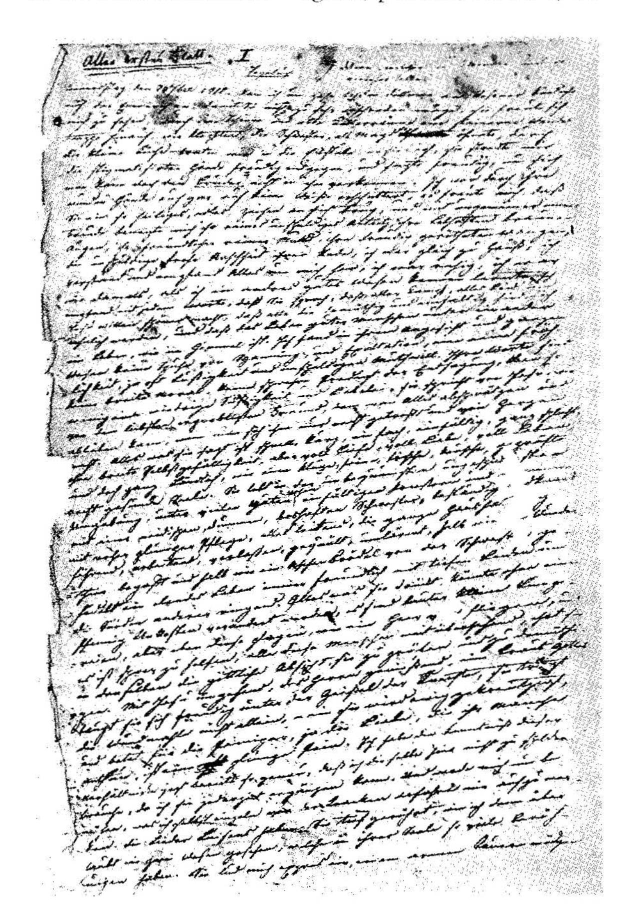


«Hors concours» («Fuera de concurso»). Dibujo de Lovis Corinth para su libro «Leyendas de la vida bohemia», hacia 1900. Düsseldorf, Galerie Vömel.

lita no está dispuesta, como Isolda, a morir con Giorgio, y éste tiene que arrastrarla violentamente consigo —el autor italiano no reparó, como sí hizo Thomas Mann, en que semejante situación, en un contexto como éste, sólo cabe dominarla mediante la ironía (en el *Tristán* de Mann, Gabriele Klöterjahn no muere por amor, sino a causa de la tisis, y Detlev Spinell —«Tristán»— prefiere seguir cultivando su desprecio de lo burgués «activamente».

Decadencia y ocultismo

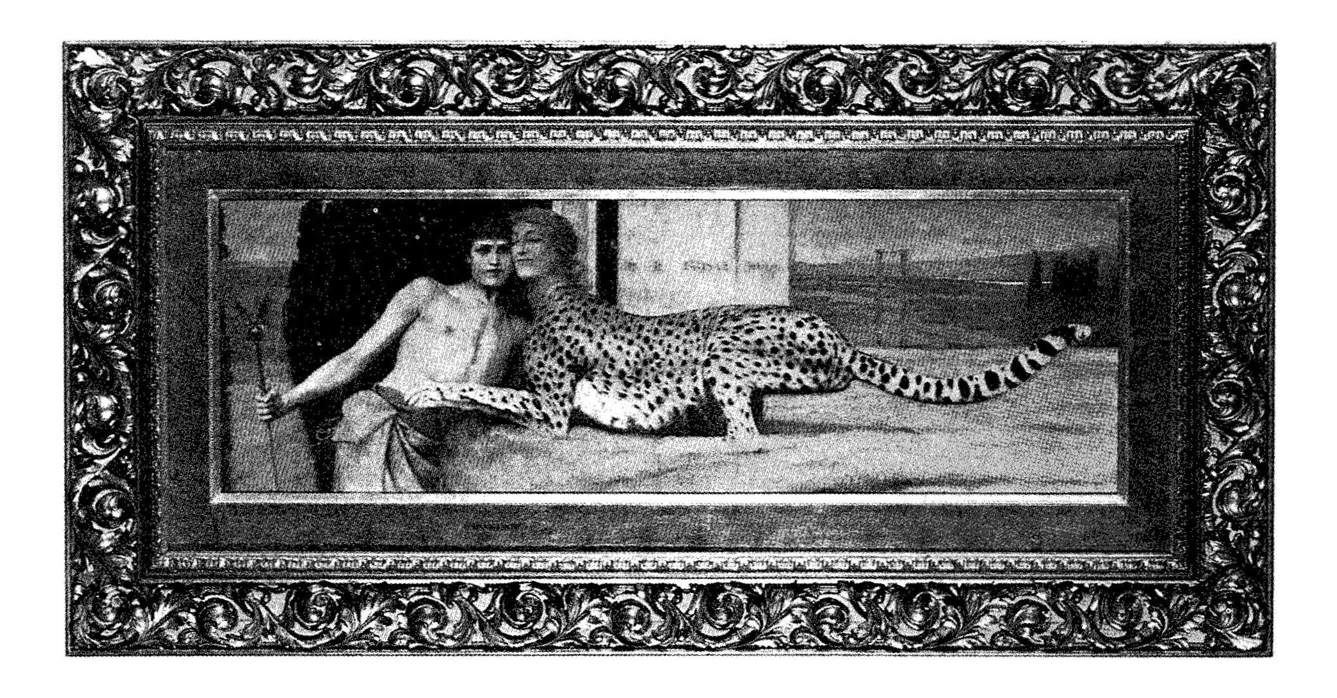
«¡Caprichosa época, la nuestra! Justo en el momento en que el positivismo se respira por doquier, surge de nuevo el misticismo y empiezan a oírse tonterías sobre lo oculto.» Éstas son palabras del escritor Durtal en la novela de Joris Karl Huysmans *Là-bas (Allá abajo,* 1891), quien así traza un sugestivo retrato del ocultismo decadente al tiempo que ensaya un mínimo diagnóstico interpretando todo lo que observa en relación a la decadencia como aspecto de una general reacción contra el positivismo y la ideología del progreso. Durtal quiere superar el naturalismo, que aborrece, y penetrar en estratos más profundos del alma, en lugar de quedarse en la cruda reproducción de una igualmente cruda realidad, y a este fin empieza por reunir material para una biografía de Gilles de Rais, el «maníaco sexual» del siglo XV, un modelo de Barbazul, confeso ante la justicia de haber asesinado durante sus orgías a numerosos jóvenes, en quien Huysmans verá al Des Esseintes del siglo XV. Pero la investigación sobre la vida de Gilles de Reis obligará a Durtal a adentrarse cada vez más en el mundo de los astrólogos, los cabalistas, los nigromantes y los alquimistas. La escena culminante de la narración, que como *À rebours (Al revés)* no es sino una abigarrada mezcla de fragmentos narrativos y ensayístico-informativos, será la misa negra del canónigo Docre, en la que Durtal participa como espectador, a un tiempo asqueado y fascinado. Pero el libro de Huysmans también trata de aportar algunas explicaciones referentes a la asombrosa revitalización del ocultismo en la segunda mitad del siglo XIX. Ésta se inscribe en el fenómeno general de la «décadence», tras el cual se adivina un movimiento de protesta contra el materialismo de la época, una reacción contra ciertas idénticas experiencias carenciales, una consecuencia del retroceso de la Iglesia y un alejamiento del triunfal desfile cientista, aquí interpretado como acto de presunción y vanidad. Partiendo de estos supuestos, el ocultismo no puede menos de aparecer íntimamente vinculado al fenómeno general de la decadencia, hecho del que *Là-bas* sólo ofrece un ejemplo literario. Naturalmente, el ocultismo es más antiguo que la «décadence», pero en medio del siglo XIX, experimenta un giro históricamente decisivo. El interés del Romanticismo, incluido Goethe, por las «zonas oscuras de la ciencia natural» todavía estaba en gran medida determinado por el espíritu del siglo XVIII, y la renovación de aquel interés en E. T. A. Hoffmann, Tieck y otros, en modo alguno se basó en una revalorización decidida de la magia y de las ciencias ocultas, sino más bien en la maestría literaria en la manera de tratar ciertos temas, tradicionalmente adscritos a una variedad de la literatura de evasión, y en el deseo de profundización psicológica en situaciones limítrofes del espíritu y el alma de los humanos. El ocultismo del siglo XIX llega, en cambio, a tomar en serio hasta las prácticas más abstrusas, y así se dedica a indagar metódicamente las fuentes históricas. Este renacimiento de las ciencias ocultas tuvo su origen en Francia, sobre todo en la persona de Alphonse Louis Constant, un clérigo renegado que usaba el seudónimo de Eliphas Levi y que, tras haberse empapado de las diversas tradiciones mágicas, publicó, en 1856, un



Material recogido por Clemens Brentano sobre Anna Katharina Emmerick,la estigmatizada de Dülmen (Westfalia). Página inicial del primer diario de Dülmen, 1818. Francfurt, Freies Deutsches Hochstift.

libro titulado *Dogme et rituel de la haute magie (Dogma y ritual de la magia profunda),* y más tarde una síntesis histórica de la magia. Eliphas Levi fue con ello un destacado historiador del ocultismo, pero también (y esto es lo que hace tan problemático todo a juicio de su persona y de su obra) un mago practicante y convencido de poseer poderes sobrenaturales. La fascinación que llegó a provocar fue tal, que el ocultismo se convirtió, precisamente entre artistas y literatos, en una moda que superó ampliamente en arraigo y difusión al mesmerismo del siglo XVIII, y ello no sólo en Francia, sino también en Inglaterra, donde Edward Bulwer-Lytton, el principal transmisor, se dedicó a divulgar los conceptos ocultistas en novelas como *Zanoni* (1842) y *The Haunted and the Haunters (El cazado y los cazadores,* 1859). La línea del ocultismo inglés continuaría luego con la obra de Mac Gregor Mathers, autor de un libro sobre la cábala y fundador, junto con William Butler Yeats, de la «Order of the Golden Dawn», la más importante agrupación ocultista inglesa, que asimiló el esoterismo rosacruciano y tuvo en su haber un número importante de autores conocidos. Luego el más destacado ocultista después de Levi fue una mujer de origen ruso, Helena Petrovna Blavatski, cuya *Isis unveiled (Isis desvelada,* 1871) llegaría a ser algo así como la Biblia del ocultismo del siglo XIX. Pero quien mayor influencia ejerció sobre la literatura fue un discípulo de Levi, el marqués Stanislas de Guaita, fundador de la orden rosacruciana en París. De Guaita sostuvo además una lucha permanente, con sus abstrusas artes como armas, contra dos competidores: Eugène Vintras y el ex clérigo Boullan (la abundancia de religiosos secularizados entre los ocultistas siempre ha sido motivo de alguna reflexión particular). En cuanto a Boullan, fue exclaustrado por presuntas prácticas sexuales escandalosas durante sus sesiones mágicas, asegurándose incluso que asesinó a su propio hijo, cuya madre era una monja, durante la celebración de una misa negra (en la novela de Huysmans, estos actos serán de primordial significación). Así es difícil exagerar, incluso fuera de Francia, el influjo del ocultismo y el satanismo sobre el simbolismo y la «décadence» (Alain Mercier ha realizado el primer estudio documental ampliamente probatorio de este hecho), pues no sólo los literatos se mostraron vivamente interesados por estas experiencias; también los artistas, como atestiguan las exposiciones de sus obras, sobre todo las que entre 1892 y 1897 mostraron en París los seis «Salons Rose + Croix» organizados por Joséphin Péladan, él mismo consagrado a las prácticas mágicas bajo el nombre de Sar Merodack —prácticas que el escritor expondría hasta la indiscreción en numerosas novelas, reunidas todas ellas bajo el título expresivo de *La decadencia latina,* aunque no eran novelas históricas, sino de ambientación contemporánea—. En cuanto a los pintores que expusieron sus obras en los salones rosacrucianos, cabe mencionar a Fernad Khnopff, Jan Toroop, Jean Delville y Carlos Schwabe, entre otros.

En Alemania y Austria, en cambio, no parece, a primera vista, que la recepción de las ciencias ocultas fuese tan intensa; sin embargo, no debe pasarse por alto la popularidad que alcanzó el libro de Karl Du Prel *Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissens-*



«La esfinge». Cuadro de Fernand Khnopff, 1884. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.

chaften (El conocimiento del alma a través de las ciencias ocultas, 1894). Stefan George, por ejemplo, tuvo conocimiento de las ideas ocultistas por sus contactos con simbolistas franceses y flamencos; y es muy probable que en 1892, en uno de sus viajes a París, visitara el primer salón de arte rosacruciano. Pero la máxima repercusión literaria del ocultismo en Alemania se advierte antes que nada en la obra de Stanisław Przybyszewski, autor que no sólo no dejó de recurrir en su obra literaria a los motivos relacionados con experiencias ocultas, sino que también escribió textos sobre la historia misma de los aquelarres, el satanismo y las misas negras, que, bajo el título *Die Synagoge Satans (La sinagoga de Satán),* aparecieron primero, en 1897, en revista, y más tarde, en 1900, en folletos (la obra ha sido reeditada hace escasos años). Y es bien notorio que el misticismo ha vuelto hoy a renacer, lo que confirma el diagnóstico que Huysmans aventuraba en *Là-bas:* «Pero siempre ha acontecido lo mismo; todos los fines de siglo se parecen. Todos son turbios y vacilantes, y cuando el materialismo empieza a hacer estragos, la magia surge.»

Un último e imponente testimonio literario del interés simbolista-decadente por la magia y el ocultismo es la novela histórica del ruso Valeri Briussov *Ognenyj angel (El ángel de fuego,* 1908, relato más conocido por la ópera que, en él basada, compuso Sergei Prokofiev, entre 1922 y 1927). En efecto, tras la publicación de su antología *Russkie simvolisty (Simbolistas rusos,* 1894-95), Briussov se erigía en adalid del movimiento simbolista en Rusia, describiendo en *El ángel de fuego* ciertos acontecimientos de los años 1534-1535 que, en un manuscrito ficticio que presenta el autor, rememora un tal Ruprecht, quien refiere la historia de Renata, una posesa a quien conoció e intentó salvar sin conseguirlo —pues termina en la hoguera, sentenciada por la Inquisición como bruja—. El mismo subtítulo de las memorias de Ruprecht da una exacta idea de la clase de asuntos que en ellas se ventilan: «El ángel de fuego, relato verídico en el que se habla de cómo el demonio se apareció más de una vez a una virgen en la figura de un espíritu celeste para inducirla a cometer múltiples actos pecaminosos, de la impía ocupación con la magia, la astrología, las artes cabalísticas y la nigromancia, de la condena de la susodicha virgen por el tribunal presidido por Su Eminencia el arzobispo de Tréveris, así como de los contactos y conversaciones con el caballero y tres veces doctor Agrippa von Nettesheim y con el doctor Fausto, escrito por un testigo ocular.» De la novela de Briussov sorprende sobre todo la abundancia de detalles, reveladores tanto de un aplicado estudio de las fuentes como de una notable capacidad interiorizadora, en la descripción de escenas como los aquelarres y las prácticas mágicas, o como el encuentro con Agrippa von Nettesheim, el opositor a la persecución de la brujería y preconizador de una filosofía cabalística, que en su obra capital, *De occulta philosophia (Sobre la filosofía oculta,* 1510), sistematizó las tradiciones esotéricas hebraicas y grego-egipcias. Con su sobria descripción de las más increíbles vivencias, tan opuesta a las exaltadas y aún atropelladas de Péladan y Przybyszewski, Briussov llevará sin duda a cabo el más impresionante tratamiento literario de la magia y el ocultismo de cuantos sobresalieron en el contexto de la «décadence». El que exhibe Huysmans en *Là-bas,* obra sin duda más célebre, parece en comparación obra de un periodista. Pero *El ángel de fuego* pone punto y aparte a una tradición que poco después retornará con el *Golem* (1915) de Gustav Meyrink.

Crítica de la decadencia: Burckhardt y Nietzsche

La «décadence» ya recibió las críticas más severas por parte de sus contemporáneos, casi siempre de aquellos que a ningún precio se dejaban arrebatar la fe en el progreso, en los principios positivistas, etc., mas también de aquellos que manifestaban idéntica aversión hacia el progreso que hacia la decadencia. Así la «superación» de la decadencia llegó a ser una divisa popular, especialmente cuando el siglo XIX quedaba ya a la espalda, y la instrumentalización de aquel objetivo en la lucha contra la «descomposición» y «degeneración» se extenderá hasta inspirar la política cultural desarrollada por los nacionalsocialistas. Ejemplo de esta postura lo proporciona Jacob Burckhardt. Éste, en efecto, nunca se manifestó en términos globales sobre el problema de la decadencia, pero de numerosas declaraciones orales y epistolares se desprende que tuvo al respecto una idea clara que pudo influir en su colega de Basilea Friedrich Nietzsche. Burckhardt era pesimista respecto al rumbo de su época, y la Revolución Francesa significó para él el advenimiento de la era de las masas, es decir, de la «nefasta mayoría». Las masas tendían según él a apartar a las grandes individualidades de los puestos de mando, para sustituirlas por personas cuyo nivel es el «propio de la masa». Por ello el mundo debía decidir entre la extrema democracia y el extremo despotismo —Burckhardt veía ya a la típica figura del hombre de armas supuestamente republicano, del «terrible simplificateur», dominando la vieja Europa—. Y otro aspecto de la «descomposición» era para Burckhardt el mundo mecanizado del capitalismo industrial, regido por el ansia exacerbada de posesiones y ganancias, que destruirá la naturaleza «aherrojándola con sus vías férreas», para mostrar así el contrasentido del progreso. Las grandes urbes, las «viejas mega-

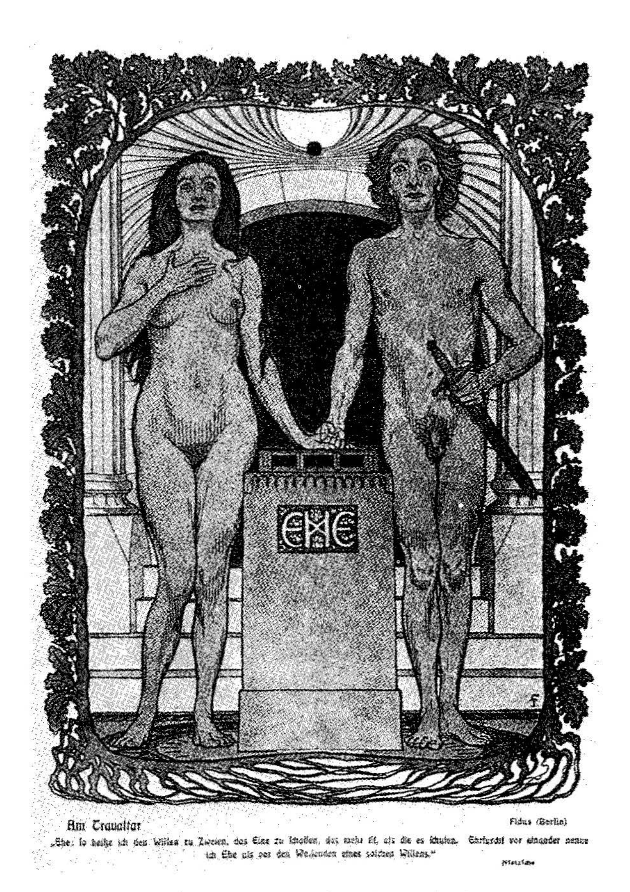
lópolis, enfermas y nerviosas» como París, eran para el profesor de Basilea una monstruosidad, mas solo un anticipo de lo que será un Estado omnímodo en el que todo lo que encierre alguna diferenciación humana quedará nivelado en una única y compacta masificación. La «descomposición», la decadencia que Burckhardt criticaba, coincidía punto por punto con aquello contra lo que se rebelaba la propia «décadence», sin que ello llevara a Burckhardt a hacer ninguna positiva valoración de la literatura y el arte decadentes.

En cuanto a la actitud de Nietzsche frente a la «décadence», no puede en modo alguno considerarse unívoca. Nietzsche emplea por vez primera este término en un apunte no datado exactamente (entre 1876 y 1877) acerca de la decadencia de la cultura española, en la cual, según él, se inscribe *Don Quijote.* Desde aquella ocasión, Nietzsche no vuelve a tocar el tema de la decadencia hasta el invierno de 1884-1885, cuando escribe a Carl Fuchs desde Niza, a propósito de la célebre comparación de Wagner con Bizet, que no cesó de efectuar desde su alejamiento de Wagner (y que en una ocasión posterior utilizaría, como puro instrumento polémico —sin perjuicio de su parte de verdad—, al poner a Bizet por encima de Wagner, y a *Carmen* como más estimable que *Parsifal).* En su carta a Fuchs, Nietzsche parte de la ambigüedad rítmica del *Tristán,* que en cuanto rasgo de todo un arte es para él un signo de descomposición: «La parte señorea sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (y también sobre el *tempo),* el *pathos* sobre el *ethos* (el carácter, o estilo o como se quiera llamar), y, en fin, el "esprit" sobre el "sentido". ¡Perdón!, mas lo que creo percibir es un cambio de perspectiva: lo particular aparece demasiado agudo, y el todo, en cambio, demasiado romo —para tener la voluntad de introducir esta óptica en la música hay que tener sin duda el talento correspondiente—. Pero esto es "décadence", una palabra que, tal como espontáneamente la entendemos, no se debe rechazar, sino precisar.» Esta caracterización de la decadencia es bien interesante, primero por su neutralidad —aunque Nietzsche pronto la rompería—, y luego porque debe casi todo —incluida la propia elección del vocablo— a la *Théorie de la décadence (Teoría de la decadencia)* de Paul Bourget; Nietzsche era aquí deudor de sus inspiradores franceses en mayor medida de la que su complacencia en exhibir la independencia de su pensamiento le permitía reconocer. En lo sucesivo, el concepto de decadencia carecerá en Nietzsche de la referida neutralidad, conservando, sin embargo, su ambigüedad. En cuanto a él, se tenía a sí mismo por un decadente, pero consciente de su propia decadencia y dispuesto a combatirla, a diferencia de Wagner, que habría capitulado ante su propia decadencia, consintiendo su elección como sumo pontífice del movimiento decadente. Nietzsche atribuía además al exceso de conocimientos históricos y a la presencia de experiencias artísticas originarias de diferentes pueblos y edades la mengua de vitalidad y el proceso de «degeneración» (palabra de uso frecuente en sus escritos) y decadencia a que el europeo del siglo XIX estaría asistiendo. Pero no dejó nunca de admirar —y aquí hay que reconocer al fiel discípulo de Burckhardt— en las grandes individualidades de la historia universal la manera como admitieron su propia participación de la general decadencia, resolviendo luchar contra ella heroicamente. Así Napoleón, y de forma aún más evidente Julio César, que hubo de contrarrestar las debilidades de su carácter (muy parecidas a las del propio Nietzsche) mediante una férrea disciplina y la autoimposición de tareas fatigosas. En cuanto a la causa de que los individuos pertenecientes a este «tipo superior» corran el mayor riesgo de hundirse en la decadencia radica en su propia diferenciación. Por eso la decadencia es tanto resultado del refinamiento como del mismo deterioro. La grandeza y fecundidad de la verdadera decadencia radicará en el hecho de que incita al individuo a combatirla, aunque dicho gesto individual sea incapaz de detener el proceso general de decadencia. El hombre pasional que doma sus pasiones —Julio César y Sócrates— representa así al tipo del decadente productivo (en el que Nietzsche, naturalmente, se incluiría a sí mismo); es el hombre que se aparta de la masa cuya obra florece en las heladas altitudes, al borde del abismo: «[...] el tener que pelear con los instintos —tal es la fórmula para la decadencia».

La relevancia de Nietzsche como crítico de la decadencia estriba en que su oposición a la misma no se ejerce ni desde un ángulo popular-conservador, ni desde el partido del progreso, ni tampoco desde una posición humanista, sino desde la consciencia de quien se ha «deletreado hacia atrás y adelante», y cuya visión del lado negativo de la decadencia es demasiado amplia para jactarse de ella, pero el cual es también demasiado consciente de lo mucho que le debe como para ponerse a condenarla. En este contexto, la admiración por ciertas partes de la obra de Wagner, que nunca dejará de sentir Nietzsche, incluso después de la ruptura con el músico, que jamás superaría, y hasta su precipitación en la locura, es el más fiel reflejo de esta tan fecunda tensión por más que insoportable. Tres años después de la muerte de Wagner, Nietzsche aseguraba, en una carta dirigida a Overbeck, que Wagner era el único que poseyó el sentido de lo que él mismo en el fondo pretendía —que sólo, pues, el decadente Wagner fue capaz de entender verdaderamente al decadente Nietzsche.

La tan discutida actitud de Nietzsche respecto a Wagner aparece, desde esta perspectiva, como un compendio de crítica de la decadencia general y reconocimiento de la propia y particular. Pero las consideraciones de que se acompaña no deberán tomar-

se en ningún caso como artículos de fe; demasiadas son las contradicciones en que incurren, y demasiado poco «purificados» de motivos personales aparecen los juicios que las soportan. Hoy resulta más pertinente atender a la fecundidad de las intuiciones de Nietzsche, que repetir las invectivas contra la decadencia que de continuo se le adhieren, no bastando fijarse solamente en los aspectos pintorescos de la decadencia y presentarlos de forma más o menos bienintencionada como meras curiosidades. Sus aspectos peligrosos son, en efecto, manifiestos, y Nietzsche no dejó de señalarlos, siendo difícil no reconocer igualmente la verdad que encierra la crítica de Adorno (a quien no eran ajenos por completo determinados rasgos decadentes), centrada en las tesis de que las sensaciones que ciertos autores representativos de la «décadence», como Wilde o D'Annunzio, pusieron en el mercado, pueden concebirse ya como preludios de la industria cultural, y de que el debilitamiento del yo, tan característico de la decadencia, guarda gran similitud con la disposición de los mejores clientes de esta industria. Mas también es verdad que la fascinación que aún provoca la «décadence» decimonónica no es ajena a la diferenciación inherente a sus más sólidos productos, al apreciable contenido de verdad en sus críticas radicales del progreso y a la evidencia de que el histrionismo y la extravagancia de algunos de sus representantes (cierto que no de todos, ni siquiera de todos los que pueden considerarse relevantes) guardaban una directa relación con las reacciones emocionales que provocó en las naturalezas sensitivas la era de la industrialización y el capitalismo. Frente a los afectados directamente por dicho proceso, la posibilidad sólo a algunos reservada de reaccionar contra el mismo desde el esteticismo o la estética siempre podrá considerarse un privilegio, pero esta particular consideración nunca podrá esgrimirse sin matices contra la «décadence» como tal.



Matrimonio. Ilustración antidecadente de la revista «Jugend», con una cita al pie de Friedrich Nietzsche. Litografía según un dibujo de Hugo Höppener («Fidus»), 1906. Colección privada.